

György Kurtág. Ascoltando Beckett

MILANO MUSICA

ASSOCIAZIONE PER LA MUSICA CONTEMPORANEA



TEATRO ALLA SCALA



27° Festival Milano Musica
Percorsi di musica d'oggi
20 ottobre _ 26 novembre 2018

Auditorium di Milano, Auditorium San Fedele
Chiesa di San Marco, Pirelli HangarBicocca
Teatro alla Scala, Teatro Bruno Munari
Teatro Elfo Puccini, Teatro Gerolamo
Università Cattolica



MILANO MUSICA
ASSOCIAZIONE PER LA MUSICA CONTEMPORANEA
FONDATA DA LUCIANA PESTALOZZA




**SOSTENERE
LA CULTURA
È NELLE NOSTRE
CORDE.**



**Intesa Sanpaolo
sostiene il 27° Festival Milano Musica.**

Conosciamo il valore della cultura
e ci impegniamo da sempre per favorirne la diffusione.

INTESA  **SANPAOLO**

    [intesasanpaolo.com](https://www.intesasanpaolo.com)

MILANO MUSICA
ASSOCIAZIONE PER LA MUSICA CONTEMPORANEA



Sponsor istituzionale

INTESA  **SANPAOLO**

MILANO MUSICA
ASSOCIAZIONE PER LA MUSICA CONTEMPORANEA



TEATRO ALLA SCALA

György Kurtág. Ascoltando Beckett

**27° Festival Milano Musica
20 ottobre _ 26 novembre 2018**

I concerti sono registrati e trasmessi
in diretta o in differita da RAI Radio3

Rai Radio 3

I manoscritti e i disegni di György Kurtág
sono pubblicati per gentile concessione
della Fondazione Paul Sacher, Basilea
(Collezione György Kurtág)

Siamo disposti a regolare
eventuali diritti di riproduzione
per quelle immagini per cui
non sia stato possibile reperire la fonte.

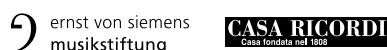
**Auditorium di Milano
Auditorium San Fedele
Chiesa di San Marco
Pirelli HangarBicocca
Teatro alla Scala
Teatro Bruno Munari
Teatro Elfo Puccini
Teatro Gerolamo
Università Cattolica**

Il 27° Festival Milano Musica è realizzato

con il contributo di



con il sostegno di



in coproduzione con



in collaborazione con



media partner



partner tecnico

audio sistemi - Milano

membro di



Il Festival Milano Musica è

ricosciuto da



Milano Musica

Associazione per la musica contemporanea
fondata da Luciana Pestalozza

Soci Fondatori

Rosellina Archinto
Duilio Courir
Antonio Magnocavallo
Paolo Martelli
Patrice Martinet
Sergio Marzorati
Francesco Micheli
Luciana Pestalozza
Giuseppe Russo

Soci Onorari

Giuseppe Sala
Sindaco di Milano
Alexander Pereira
Sovrintendente e Direttore artistico del Teatro alla Scala
Roberto Cecatto
Direttore RAI Centro di Produzione di Milano
Cristina Frosini
Direttore del Conservatorio "G. Verdi" di Milano
Salvatore Accardo
Riccardo Chailly
Hugues Dufourt
Luca Francesconi
György Kurtág
Helmut Lachenmann
Giacomo Manzoni
Maurizio Pollini
Salvatore Sciarrino

Consiglio Direttivo

Rosellina Archinto
Presidente
Mimma Guastoni
Vicepresidente
Paolo Martelli
Vicepresidente
Paolo Biscottini
Roberto Cecatto
Ralph Fassey
Francesco Micheli
Alexander Pereira
Federico Spinola

Direttore

Cecilia Balestra
Consulente Artistico
Marco Mazzolini
Comitato Artistico
Gianmario Borio
Marco Mazzolini
Mario Messinis
Alexander Pereira
Paolo Petazzi
Ufficio Stampa del Teatro alla Scala
Paolo Besana
Coordinamento
Hanna Luisa Carvalho Schnell
Comunicazione
Stefania Cella Colpi
Promozione
Maria Celeste Bergamin
Elisa Lemma
Amministrazione e Sviluppo
Maria Teresa Cappello
Roberta Punzi
Biglietteria
Vincenzo La Cascia

Soci Sostenitori

Luisa Acerbi
Marzio Giuseppe Armanini
Maria Letizia Azzini Alighiera
Maria Baccalini
Anna Carla Bassetti
Giovanni Battistini
Barbara Bianchini
Laura Bosio
Patrizia Brighi
Giovanni Carosotti
Anna Crespi
Clara Dell'Acqua
Enrica De Pirro
Luisa Donzelli

Monica Errico
Silvia Facchini
Giuseppe Faina
Alberto Ferré
Letizia Ferré
Aldo Fiacco
Alessio Fornasetti
Anna Carla Fornasetti
Angela Gennaro
Lorenzo Giubileo
Donatella Gulli
Giovanni Iudica
Lorenza Sibilia Iudica
Gaetana Jacono

Enrico Lainati
Maria Majno
Fabio Malcovati
Marilù Martelli
Alessandro Melchiorre
Angela Meneghetti
Lodovico Meneghetti
Renato Merigalli
Valerio Miotti
Anna Rachele Nardella
Markus Ophälders
Furio Pace
Marco Pace
Matteo Pace Sargenti

Nicola Pace
Carlo Penzo
Lia Penzo
Giulio Pestalozza
Fabio Pineider
Luigi Riboldi
Antonio Roberto
Daria Salvo
Luciano Severini
Orsola Ricciardi Spinola
Gianluca Spinola
Desi Tinelli
Mario Varaldo

Soci Ordinari

Carlo Ajmar
Laura Ajmar
Annie Alemani
Mario Amonte
Giovanna Arienti
Maria Luisa Arienti
Renata Barcella
Andrea Biglia
Romano Bocolari
Sergio Canapini
Candida Caprile
Eliana Carbone
Alfredo Cristanini
Maria Isabella De Carli
Delia De Matteis
Daniela Ferrari
Paola Forti
Luigi Galimberti Faussonne
Giuseppe Genazzini
Elisa Guagenti
Mara Gualdoni
Ermanno Guarneri
Gabriele Guarneri
Valeria Lapi Marmo
Corrado Levi
Maria Fortunata Lo Moro
Alberto Maffi
Irene Maffi
Margherita Majno
Giovanna Le Cardinal

Alessandra Manzoni
Beatrice Marangoni
Massimo Marchi
Annarosa Meoni
Franco Merlo
Ines Mosconi
Antonino Motta
Anna Munarini Guadagnino
Piergiorgio Nicolazzini
Stefano Pacifici
Annamaria Piazza
Elena Plebani
Giuseppe Prato
Francesco Procopio
Annibale Rebaudengo

Paolo Rota
Franca Sacchi
Marialuisa Sangalli
Simonetta Sapegno
Renata Sarfati
Maria Teresa Sassone
Ilia Semeia
Marisa Semprini
Marina Vaccarini
Franca Vannotti
Itala Vivan
Bianca Maria Zedda
Anna Zerbinati

ALBO DEI FONDATORI

Fondatori di Diritto



Stato Italiano



Regione Lombardia



Milano
Comune di Milano

Fondatori Pubblici Permanenti



Città metropolitana di Milano



CAMERA DI
COMMERCIO
MILANO

Fondatori Permanenti



fondazione
cariplo



PIRELLI



eni



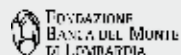
FININVEST



GENERALI



enel



FONDAZIONE
BANCA DEL MONTE
DI LOMBARDIA



MAPEI



BANCA POPOLARE DI MILANO



Telefonica



TOD'S

Fondatori Sostenitori



SEA



INTESA SANPAOLO



a2a



DOLCE & GABBANA



KUEHNE+NAGEL



BMW



LUXOTTICA



UBI Banca

Fondatori Emeriti



MILANO PER LA SCALA
fondazione di diritto privato



ASSOLOMBARDA

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

Presidente	Giuseppe Sala <i>Sindaco di Milano</i>
Consiglieri	Giovanni Bazoli Cristina Cappellini Claudio Descalzi Alberto Meomartini Francesco Micheli Aldo Poli Giorgio Squinzi Margherita Zambon

Alexander Pereira
Sovrintendente e Direttore artistico

Riccardo Chailly
Direttore musicale

Maria Di Freda
Direttore generale

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Presidente	Tammaro Maiello
Membri effettivi	Fabio Giuliani Nunzia Vecchione
Membro supplente	Manuela Simonetti



L'Associazione degli Amici di Milano Musica si è costituita il 22 novembre 2013 con la Presidenza Onoraria di Claudio Abbado e la partecipazione di coloro che sono vicini all'entusiasmo e all'impegno per la musica di oggi che hanno guidato la vita di Luciana Abbado Pestalozza, la cui energia ha lasciato segni profondi nella cultura e nella società milanese e italiana.

Nata per dare un sostegno al Festival e in particolare ai compositori con commissioni di nuove opere, attraverso un "Fondo per la nuova musica", l'Associazione ha inoltre lo scopo di favorire la conservazione e la conoscenza dell'Archivio personale di Luciana Pestalozza.

Presidente

Giovanni Iudica

Comitato Direttivo

Filippo Annunziata

Rosellina Archinto

Cesare Fertonani

Luca Formenton

Alberto Toffoletto

Soci Fondatori

Filippo Annunziata

Cecilia Balestra

Cesare Fertonani

Luca Formenton

Giovanni Iudica

Mariù Martelli

Andrea Pestalozza

Claudio Pestalozza

Alberto Toffoletto



Disegno a china di György Kurtág, anni '70
(277 × 192 mm), Fondazione Paul Sacher, Basilea

6. *Vivace, ma sempre tranquillo* Örökmozgó (talált tárgy)

Con ped. Ha irányítottan és zökkenőmentesen, mint ha egy kéz
 A lassabb glissando korábbi fast- és glissando tempóján legyen
 egyáltalán nyugodt és gyors. Tetemes mértékben értelmezhető. *Escl. I. Vcl. sempre p*
escl. II. Vcl. sempre p
 (multo soltanto) *Conc. I. sempre p*

7. *Capriccioso, staccatissimo* Ha olyan szabad állat...

8. *mp*

György Kurtág, Örökmozgó (talált tárgy) [Perpetuum mobile (objet trouvé)]
 per pianoforte, da Játékok I (1975/79), partitura autografa (346 x 494 mm).
 Fondazione Paul Sacher, Basilea. © UMP Editio Musica Budapest

György Kurtág. Ascoltando Beckett

Cecilia Balestra



L'alleanza di Milano Musica con il Teatro alla Scala si rinnova e si amplia – insieme alla collaborazione con il Piccolo Teatro e diverse altre importanti istituzioni musicali e culturali milanesi, in piena sintonia con il Comune di Milano – in un grande progetto Beckett–Kurtág. Alla straordinaria prima assoluta di *Samuel Beckett: Fin de partie* di Kurtág su testi di Beckett, commissionata e prodotta dal Teatro alla Scala in coproduzione con De Nationale Opera, Amsterdam, si accosta *Finale di partita* di Beckett con Glauco Mauri e Roberto Sturno al Piccolo Teatro Grassi. La mostra *György Kurtág. Segni, giochi, messaggi*, realizzata grazie alla collaborazione con la Fondazione Paul Sacher di Basilea, attraverso manoscritti, disegni e fotografie, introduce nel mondo creativo del grande compositore ungherese e ripercorre le tappe del suo ininterrotto dialogo artistico con Beckett.

Il Festival *György Kurtág. Ascoltando Beckett* sviluppa tre linee principali: il dialogo di Kurtág con grandi compositori del passato e del Novecento (Schubert, Bartók, Stravinskij, Ligeti, Castiglioni); la presenza di tematiche capitali del moderno (l'idea di fine, di voce, di parola) nell'opera del compositore ungherese, con particolare riferimento all'universo beckettiano; le risonanze che il pensiero di Beckett provoca nell'immaginario di autorevoli compositori di oggi.

Radicale è l'universo creativo con cui Kurtág intercetta ed esprime le inquietudini profonde della modernità, mantenendo un dialogo aperto con la tradizione. Il suo stile estremamente originale attinge direttamente alla forza del linguaggio parlato, non riveste di suoni le parole, anzi le svela nella loro intensità espressiva. Similmente, Beckett spoglia la parola, sua unica certezza, e fin dai primi scritti allude all'universo musicale, continuando a esplorare la sonorità intrinseca al linguaggio parlato e divenendo a sua volta fonte di ispirazione per numerosi compositori.

Il gesto creativo di Kurtág – profondamente etico, antidogmatico e rigorosamente libero – illumina il Festival, a vent'anni di distanza dalla bellissima edizione curata da Luciana Pestalozza.

Dal Teatro alla Scala al Pirelli HangarBicocca, i concerti sinfonici, cameristici e di musica elettronica del percorso *What is the Word* – a partire dall'omonimo brano di Kurtág *Samuel Beckett: What is the Word* – si alternano alle incursioni di *Games, játékok, giochi*, con strumenti meccanici, circo contemporaneo, teatro musicale, giovane pubblico e giovani interpreti, che culminano nella prima italiana della versione per ensemble dell'omonimo, fondamentale, ciclo didattico di Kurtág. Quasi un cluster di apertura, i concerti dedicati al repertorio per percussioni in *Secret Public*, scatole sonore in spazi urbani, disegnano la mappa di nuove possibilità di ascolto, in una città policentrica, plurale, confluenza di socialità differenti, qui avvicinate dalla musica.

Nota su György Kurtág (e Samuel Beckett)

Marco Mazzolini

«Un cœur, un cœur dans ma tête.»
(S. Beckett, *Fin de partie*)



Márta e György Kurtág con Luciana Pestalozza,
in occasione del 7° Festival Milano Musica György Kurtág, 1998.
Foto di Vico Chamla

Per Beckett la parola è interrogativo senza risposta e risposta senza interrogativo, una follia sorta dal dover credere di dover dire (*What is the Word / Comment dire*). La parola nasce dal fango, dal corpo immerso nel fango, come immagine che sorge dalla lingua carica di fango, lampeggia con equivoco lirismo, e ritorna al fango (*L'image*). E dà «la nostalgia di quel fango in cui lo spirito dell'Eterno soffiò e scrisse suo figlio, molto più tardi, con la punta del suo dito da coglione divino» (*Textes pour rien*, VI). La parola viene scardinata da discinesie di vario tipo, da insubordinazioni meccaniche e ossessive: inceppamenti, permutazioni, vertigini, perché «il soggetto muore prima di raggiungere il verbo» (*Textes pour rien*, II). La stessa cosa accade al corpo, i cui arti progressivamente si dis-organizzano (*Watt*, I) e si immobilizzano (*Molloy*), e alla scrittura, che è una versione del corpo. Talvolta la scrittura non è destinata a convertirsi in voce, bensì in corpi e atti immersi nel silenzio (*Acte sans paroles I et II*): la pura presenza ha sostituito la parola, i corpi in movimento sono il testo, parola e scrittura. Perché «niente è nominabile, [...] niente è dicibile» (*Textes pour rien*, XI), e non resta che formulare un linguaggio puramente ostensivo, che non *rappresenta* bensì direttamente *presenta* – come accade nell'esposizione delle reliquie dei santi, dell'ostia consacrata, del bambino battezzato. Il personaggio di *Acte sans paroles I* è una parola incarnata, verbo che si è fatto carne. È una specie di cristo, con tanto di oggetti cristologici: l'albero evoca la croce, l'acqua il *sitio*, quinta delle ultime sette parole del crocifisso. Ma è un povero cristo riluttante e a corto di carismi, che in scena probabilmente nemmeno intendeva entrarci, visto che vi viene scaraventato (ed è solo per questo che cade così spesso). Il solo modo che avrebbe per ascendere al cielo – o per farla finita – è una corda che penzola dall'alto: ma non riesce a servirsene come vorrebbe. E proprio perché non riesce nemmeno esattamente a finire, è anche destinato a non risorgere. Non che abolisca la fine: gli è stata sottratta. Per quanto cada in terra, è un sostantivo privo di *casus*, un verbo che non *desinit*, non smette, perché non ha desinenza: una parola – corpo/scrittura – senza fine. Così, nulla è compiuto, anzi: tutto è senza né capo né coda. Nulla è perduto, né salvato. E nulla ha un significato, perché «è la fine che lo dà, il significato alle parole» (*Textes pour rien*, VIII).

È la fine che segna la misura, distingue tra moto e quiete, verbo e sostantivo, vicino e lontano, partenza e arrivo, tra soggetto e oggetto, tra un soggetto e il resto, tra l'uno e l'altro, tra l'uno e i molti. Dunque: prospettiva, gerarchia, sintassi, armonia e inarmonia. Fine significa distinguersi da sé e insieme tornare a sé. L'assenza di fine invece significa dismisura e transito perpetuo, indistinzione fra moto e quiete, verbo e sostantivo, partenza e arrivo, vicino e lontano, tra soggetto e oggetto, tra un soggetto e il resto, tra l'uno e l'altro, tra l'uno e i molti. Dunque: assenza di prospettiva e di gerarchia, paratassi, indistinzione fra armonia e inarmonia. Assenza di fine significa impossibilità di distinguere un sé, e dunque diaspora perenne senza soggetto né meta, nel «fuori sperduto» (*Textes pour rien*, VI).



György Kurtág, 2004
Foto di Andrea Felvégi

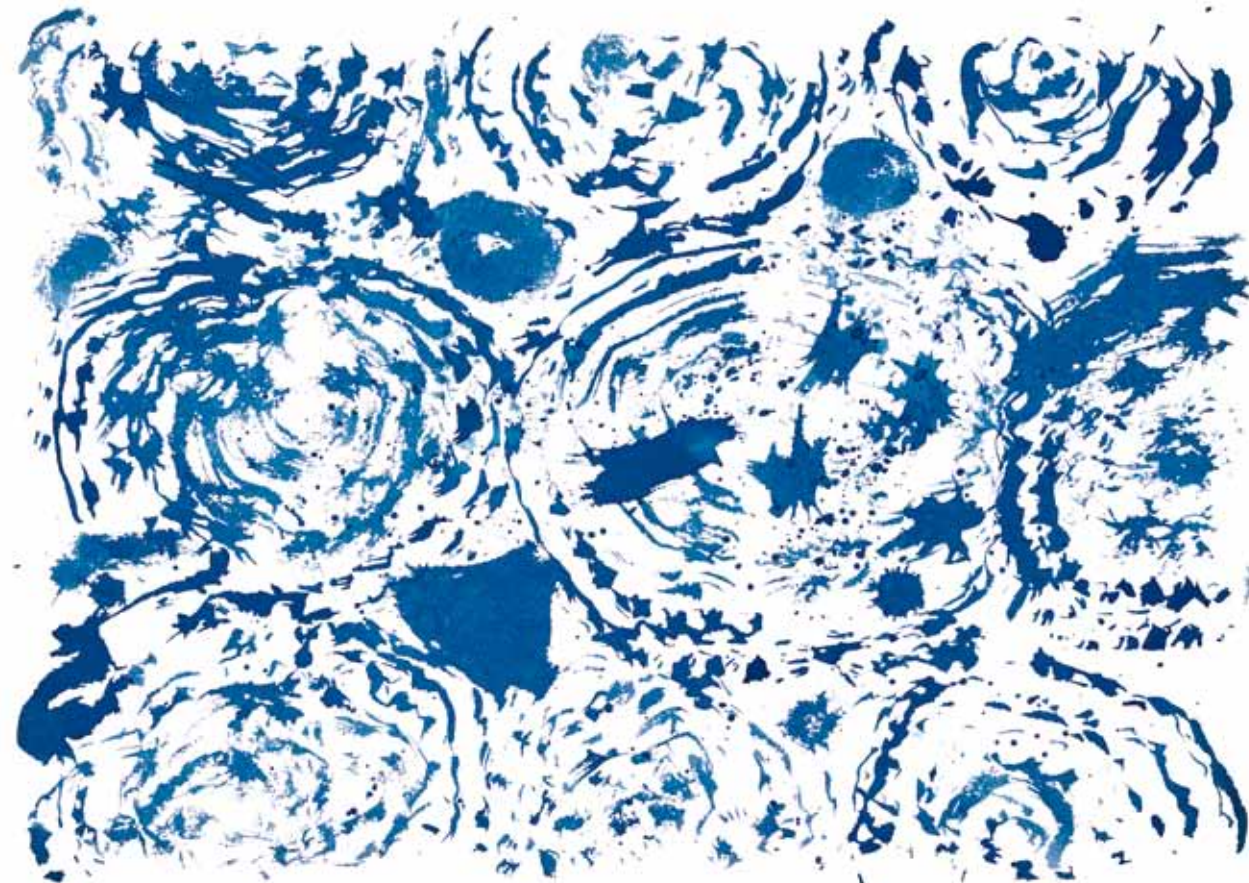
La fine è fuori portata perché una specie di astenia cosmica toglie «il coraggio di finire» e «la forza di continuare» (*La fin*). Hamm dice: «j'hésite encore à finir» (*Fin de partie*), e il suo spirito spossato quasi perde la frase, su «à» si smarrisce in sbadigli – che, nella lettura di Kurtág, finiscono per somigliare a un rantolo (*Fin de partie*, Premier monologue de Hamm, batt. 96). La parola che non riesce a finire è la parola che balbetta, che è sempre all'inizio, e risucchia passato e futuro in un incessante presente: «le partenze, le storie, non sono per domani» (*Textes pour rien*, III). Ma Kurtág mostra, mediante la musica, quanto lontano possa condurre questa balbuzie. La sua opera è una sterminata successione di pronunce interrotte, di microcosmi nati da fantasmagorie di frammenti. È simile ad una passeggiata senza meta nella quale si inciampa ad ogni passo e ad ogni passo si spalanca un nuovo paesaggio. Ma appunto girovagando e incesplicando in continuazione – tentativo e fallimento, e poi rialzarsi, e di nuovo tentativo e ancora fallimento, e poi rialzarsi, e così via – queste pronunce possono compitare una *pietas* infinita. Riescono a dar voce a tutto ciò che è umano proprio perché anzitutto ne assumono la "debole forza". Perché se Beckett dichiara – storpiando Terenzio (*Heautontimoroumenos*) – che «niente di ciò che è umano ci è estraneo, una volta digerite le notizie ip-piche e canine» (*Textes pour rien*, III), Kurtág soggiunge che gli uomini sono effimeri e commoventi come fiori. "Fiori gli uomini" (*Virág az ember*) è il titolo ricorrente di melodie brevissime che circolano, struggenti e trasognate, nelle frammentarie costellazioni di questa musica, in ideale commento (quasi alla maniera di Schumann) a quanto la musica dice. E quello che la musica dice è particolarmente evidente nell'opera vocale di Kurtág. Qui la musica affonda e spazia nelle parole non per imitare, suscitare o esprimere un senso, bensì per generarlo. Istituisce mondo spirando nella materia – nel rumore della voce e dei significati – come il soffio divino circola nel fango. Dare spirito musicale corrisponde infatti a dare esistenza (in questo – dice lo stesso Kurtág – Monteverdi e Schütz gli sono stati maestri). E proprio grazie alla sua balbuzie, proprio perché privato di una fine, il canto può abolire la fine, e dunque può convertire l'assenza in presenza. Tutto ciò che diviene canto non ha più fine. I numerosissimi epicedi e *hommages*, e tutte le rammemorazioni, le trascrizioni, le citazioni, le allusioni che, nelle forme più fantasiose e inaspettate, pervadono questa musica, non sono semplici compianti, evocazioni, celebrazioni. Sono risurrezioni musicali. Intendono rigenerare relazioni, riformulare l'esperienza del presente e della storia, inseguendo l'antica illusione orfica: che la vita possa essere restituita per mezzo del canto.



Samuel Beckett: *Fin de partie* alla Scala, *Finale di partita* al Piccolo, i concerti di Milano Musica, incontri, conferenze, una mostra.

Samuel Beckett: *Fin de partie* at the Scala, *Finale di partita* at the Piccolo, the concerts of Milano Musica, events, conferences, an exhibition.

Ottobre / October **2018** Novembre / November



György Kurtág

Segni, giochi, messaggi

mostra a cura di Heidi Zimmermann, Cecilia Balestra e Franco Pulcini

21 ottobre — 26 novembre 2018

Tutti i giorni dalle ore 9.00 alle ore 17.30

Teatro alla Scala

Ridotto dei Palchi “Arturo Toscanini”

Ingresso dal Museo Teatrale alla Scala

Largo Ghiringhelli, 1. Milano

György Kurtág. Segni, giochi e messaggi

Heidi Zimmermann

“Segni, giochi e messaggi”: è con questi concetti – sempre di nuovo usati da György Kurtág per i suoi pezzi – che si può abbracciare tutta l'opera del compositore. A partire dagli anni Sessanta, la sua opera si è articolata come una ricerca attorno a temi ricorrenti; si tratta di un lavoro che, nelle espressioni esitanti di una poetica del frammento, si è votato all'inconcluso e all'aperto, nonostante abbia prodotto anche grandi cicli fino all'*opus summum* *Samuel Beckett: Fin de partie*.

L'esposizione al Teatro alla Scala offre sguardi, in quadri scelti e con i documenti più diversi, sul cosmo creativo di Kurtág. L'atto di disegnare e l'espressione visiva con il pennello o con l'inchiostro fluido erano per lui sempre di nuova attività che aprivano alla scrittura musicale. Il compositore considerava tali disegni come “segnì” tanto quanto i “segnì” musicali che seguono. Confidando nell'inconscio e nel giocoso sono nati anche gli innumerevoli pezzi per pianoforte che Kurtág, a partire dagli anni Settanta, ha pubblicato come un *work in progress* sotto il titolo di *Játékok* ovvero giochi. Concepiti all'origine tenendo conto del bambino senza alcuna esperienza pianistica, alcuni di questi pezzi manifestano anche attraverso la forma visiva della notazione un modo intuitivo e giocoso di avvicinarsi all'esecuzione, ad esempio attraverso la notazione esplicita “colpire a lato è permesso!”. In *Játékok* il compositore stesso gioca con lo strumento, con i suoni, le armonie, i ritmi, i movimenti, e cerca un equilibrio tra disciplina e libertà. Nei suoi giochi confluiscono anche infinite consonanze di musiche preesistenti, non nel senso di citazioni o *collages*, ma come un intrecciarsi organico di ricordi nel proprio linguaggio. La fantasia di Kurtág è infatti popolata di voci di compositori di secoli passati. A loro dedica omaggi e movimenti *in memoriam* tanto quanto ai suoi amici, quelli ancora vicini e quelli che non sono più in vita. Anche il grande spettro delle sue trascrizioni – che va da Machaut a Bartók e che ha come fulcro centrale J. S. Bach – testimonia il costante dialogo musicale di Kurtág e le sue affinità musicali. Infine, anche il confronto con la letteratura è per Kurtág un continuo bisogno vitale: Hölderlin, Kafka, Achmatova, Beckett, e altri, sono stretti confidenti. Tutto ciò diviene manifesto nei lavori vocali nei quali i messaggi linguistici e musicali – siano in ungherese, russo, tedesco o francese – si collegano a gesti di altissima concentrazione ed espressività.

Gli autografi, le notazioni con i quali Kurtág dà forma alle sue opere sono liberi da qualsiasi manierismo grafico e mirano unicamente all'espressione del contenuto musicale. Egli stesso ricorda come alla fine degli anni Cinquanta si muovesse con movimenti spigolosi e tentasse di “cambiare anche la propria scrittura in una direzione spigolosa e contratta”. Fino a oggi si può notare negli schizzi e nei manoscritti finiti lo sforzo di dare forma ai pensieri musicali e di rompere l'autocritica con una certa selvatichezza. Tali schizzi e manoscritti finiti si contraddistinguono per una calligrafia particolare e un'altissima precisione nella notazione; essi mostrano il *ductus* di uno scrittore propriamente maniacale, che riscrive continuamente i pezzi propri e altrui, li incorpora e li riporta nuovamente sulla carta per indirizzare a noi i suoi messaggi.

György Kurtág, un'introduzione

Philippe Albèra

«Ho un modo molto primitivo di pensare la musica:
come ricerca continua.»



György Kurtág, *Hommage à Ligeti* per pianoforte, da *Játékok II* (1975/79), bozzetto (345 x 249 mm).
Fondazione Paul Sacher, Basilea. © UMP Editio Musica Budapest

Figura solitaria, esigente e inquieta, György Kurtág ha sviluppato il suo pensiero musicale in disparte rispetto ai grandi movimenti del suo tempo, senza tuttavia ignorarli o respingerli. Cittadino di quell'"altro mondo" che è stato, per oltre quarant'anni, l'Europa dell'Est, è stato scoperto piuttosto tardi nel "nostro mondo". Solo a partire dagli anni Ottanta, quando le "scuole" musicali si erano ormai sciolte, e le teorie su cui si fondavano erano state ricacciate nella storicità, la musica di Kurtág poté essere effettivamente compresa. Significativamente, fino all'inizio degli anni Ottanta, le sue opere furono composte per la maggior parte a Budapest; poi, risultano composte per lo più in Germania. La sua musica dapprima apparve come quella d'un marginale per scelta. Non corrispondeva, né nella forma né nella sostanza, ai criteri dei vari movimenti musicali succedutisi dall'inizio degli anni Cinquanta. Non era seriale, neo-, minimalista, realista, o aleatoria. Kurtág l'aveva inscritta nella continuità storica, tessendo passato e presente in un'ampia sintesi. In lui non si trova quella volontà di costruire un linguaggio a partire dai suoi fondamenti che caratterizza *in fine* sia il serialismo di Darmstadt sia la sua antinomia cageana, e neppure si trovano le differenti forme di reazione che seguirono, dalla *minimal music* fino alla musica spettrale. In lui non si trova più quella sfiducia nella soggettività giudicata come un residuo dei tempi andati, e che sfociava sovente nell'ipertrofia dei "sistemi", dei "metodi", degli schemi precostituiti, perfino in certe forme di *collages*. È stato quindi necessario un certo tempo perché si misurasse l'importanza di un'opera sviluppata in maniera omogenea, senza vera e propria rottura, ma al contrario in un approfondimento costante, un'opera che non è stata accompagnata da alcun commento. Il compositore non ha enunciato postulati estetici, e ancor meno teorie; le sue parole sono tutte quante consegnate all'opera: si limitano a una conversazione, una presentazione degli *Játékok* (Giochi) e una *Laudatio* per il suo compatriota e amico György Ligeti. In Kurtág la musica non è la trascrizione o la realizzazione di idee. È una lingua originale. Ascoltando le sue opere, o assistendo ai corsi di musica da camera ch'egli tiene ogni anno, è possibile misurare la ricchezza d'un pensiero musicale che denuncia sia le stratificazioni dell'esperienza individuale sia quelle della storia, assumendo la complessità e l'eterogeneità che le costituisce – e che non smette a sua volta di ricomporre. Così, nelle sue opere, echeggiano non solo le musiche più lontane, dal Medioevo all'età contemporanea, passando attraverso la musica delle campagne ungheresi, ma pure gli avvenimenti biografici, la cui traccia si ritrova in particolare nelle dediche, nei titoli, o nelle annotazioni sciolte all'interno delle partiture.

L'opera ci immerge nell'infinito della memoria e dell'invenzione. Per questo tende alla riscrittura: parafrasi, citazioni e autocitazioni, sviluppi a partire da un'idea musicale, da un'opera di repertorio, da un'oggetto "rubato" o "trovato", ma anche decantazione, diluizione, riduzione all'essenziale. Se l'opera tesse legami multipli – alcuni evidenti, altri più celati –, non è sotto la forma di un'accumulazione, ma sotto quella d'uno svelamento, d'una messa a nudo.



Così Kurtág è pervenuto a una semplicità della scrittura, pur mantenendo la ricchezza e la complessità delle relazioni fra i diversi elementi che costituiscono un'opera. Il materiale, apparentemente il più usato, si tratti di un intervallo, d'una scala, o d'una forma melodica, acquisisce una sorta d'innocenza, come se il compositore ne ritrovasse il senso primo e la forza originaria. Ciò gli ha permesso di comporre una serie di pezzi destinati ai bambini, che rappresentano la quintessenza del suo pensiero musicale; in effetti, sono non soltanto un'iniziazione ai vari "linguaggi" contemporanei e alle tecniche pianistiche che essi esigono, una liberazione dell'immaginazione creatrice dei bambini e un ritorno all'essenza stessa dell'espressione musicale, ma sono anche un diario, un laboratorio d'idee, d'invenzioni, di tecniche e di espressioni, in una forma volutamente spoglia ed elementare. Vi si ritrova il fondamento della scrittura kurtághiana: l'importanza della frase musicale e quella del gesto. Lo stesso compositore ha segnalato che in *Blumen die Menschen* (Fiori gli uomini), un pezzo costituito da sette note del quale esistono numerose versioni differenti, si trovano già "una proposta, una risposta e una coda". E quando Kurtág suona insieme alla moglie, spesso inizia i suoi concerti con questo pezzo, «che è una maniera di abbracciarsi e fondersi». In effetti, la concentrazione estrema della scrittura e il carattere aforistico della forma non eliminano il principio delle articolazioni significanti; lo esasperano. Non eliminano il concetto di sviluppo; lo reinterpretano. La frase, in quanto scrittura ed espressione, forma significante e ambigua, è indissolubilmente legata al gesto, a partire dalla spontaneità non filtrata delle pulsioni fino all'organizzazione e alla ricostruzione controllata degli affetti e delle esperienze vissute.

Esiste in tal senso una vera e propria continuità fra i grandi cicli, cioè *I detti di Péter Bornemisza*, *i Messaggi della defunta Signorina R. V. Trussova*, *i Kafka-Fragmente* e *What is the Word*.

Lo sviluppo, poi, s'inscrive negli spazi-miniatura (derivazione a partire da un intervallo, da un ritmo o da un tema), o si estende a una serie di pezzi, alla forma del ciclo, fino a ricostruzioni *a posteriori* come, ad esempio, in *Rückblick*. Vi si ritrova tutto un complesso gioco di variazioni, di amplificazioni, di scostamenti, di rielaborazioni, di rinvii e di echi. Ma l'idea di sviluppo non si applica solo alla forma nel senso classico del termine; ostenta la dimensione dello spazio che, a partire da ... *quasi una fantasia* ..., costituisce un dato fondamentale della composizione. I vari momenti dell'opera kurtághiana sono così disposti, dispiegati nello spazio, da creare una prospettiva e una drammaturgia nuove grazie agli effetti di prossimità e di allontanamento. Vi si ritrovano una manifestazione tangibile e la conseguenza d'una scrittura che tesse insieme i più diversi materiali, siano essi di natura estetica o biografica, nobile o triviale, dotta o popolare.

Per Kurtág l'opera è un dono. Quando la memoria e il dono si congiungono, nasce la forma dell'omaggio: forma privilegiata della sua musica. Essa porta alla composizione e alla ritualizzazione del concerto assunte coscientemente da alcuni anni. L'idea dell'opera, che assilla Kurtág da gran tempo, sfocia in una forma di rappresentazione interiore fondata su un'articolazione drammatica originale.

da: A.A.VV., *György Kurtág – Entretiens, textes, écrits sur son œuvre*, Contrechamps Éditions, Genève 1995.

**«Más idők, más emberek»
Un incontro con György e Márta Kurtág
parlando di Claudio Abbado e Luigi Nono**

Angela Ida
De Benedictis
Veniero Rizzardi



Claudio Abbado e György Kurtág,
Berlino 1993. Foto di Cordula Groth.
Fondazione Claudio Abbado
(per gentile concessione)

Il colloquio che segue ha avuto luogo a Vienna sedici anni fa, il 29 maggio 2002, e il suo contenuto è stato solo in piccola parte utilizzato nel contesto di un volume su Claudio Abbado pubblicato nel 2003.¹ Nella sua integrità, era rimasto finora inedito.

All'epoca dell'incontro era ancora fresco il ricordo della genesi del primo grande pezzo orchestrale di Kurtág, *Ste/e*, che Abbado aveva richiesto al compositore ungherese. E fu proprio Abbado a suggerire ad Angela Ida De Benedictis di incontrarlo per arricchire i propri ricordi sulla loro collaborazione con una testimonianza diretta del compositore. L'occasione si presentò all'indomani di una memorabile serata organizzata nell'ambito delle Wiener Festwochen e dedicata allo stesso Kurtág e a Ligeti, in cui ciascuno presentava un proprio pezzo e un secondo brano realizzato in collaborazione con i rispettivi figli, György Kurtág jr. e Lukas Ligeti.²

La mattina successiva al concerto incontrammo Kurtág, e quella che avrebbe inizialmente dovuto essere un'intervista a due si trasformò spontaneamente in un'amabile chiacchierata a quattro, allargata anche alla moglie Márta, presenza inseparabile e autentico *alter ego*, e a Veniero Rizzardi.³ Parlammo per circa due ore, lasciandoci guidare dalla forza discreta di un detto ungherese: «Más idők, más emberek» – altri tempi, altre persone. Oggi, in retrospettiva, ci appare evidente che la traccia "tematica" dei rapporti con Abbado – e, di rimando, con Luigi Nono – fu forse la chiave giusta per aprire con agio il forziere dei ricordi e delle riflessioni di Kurtág sul proprio lavoro, evitando di affrontarlo di petto. Evaporate in fretta le leggende sulla riluttanza di Kurtág a farsi interrogare,⁴ si avviò un colloquio lieve e frammentario, perfettamente corrispondente all'essenzialità del suo eloquio musicale, conciso e in odio della ridondanza, improntato a un umorismo al tempo stesso caloroso e trattenuto.

La conversazione non seguì un ordine preciso, anche perché era stata intesa come una raccolta di materiali piuttosto che come vera e propria intervista. Pure entro questi limiti, si tratta di un documento che appare oggi ancora più interessante di allora. Emergono in una nuova luce molti dettagli di rilievo della biografia artistica di Kurtág. Uno su tutti: il momento della folgorazione per Beckett – che conduce all'opera rappresentata in questa stagione 2018 in prima assoluta al Teatro alla Scala – avvenuta dopo avere assistito proprio a una delle primissime recite di *Fin de partie*, a Parigi nel 1957. Ma soprattutto affiora una personalità di cui traspare, e a volte commuove, la profonda modestia, persino lo stupore continuamente rinnovato di trovarsi così spesso al centro di una vicenda popolata di artisti e personaggi di grande statura intellettuale.

Il colloquio è arricchito da sei documenti epistolari, riprodotti in traduzione e in facsimile, messi gentilmente a disposizione da Oreste Bossini della Fondazione Claudio Abbado, e dalla Paul Sacher Stiftung di Basilea. Si tratta di lettere inviate a Claudio Abbado a ridosso della creazione di *What is the Word* (Doc. 1, 2 e 3) e *Grabstein für Stephan* (Doc. 5a e 5b) che permettono di completare e impreziosire i contorni di alcuni ricordi, qui solo accennati.

luglio-agosto 2018

ANGELA IDA DE BENEDICTIS Vorrei cominciare citando una lettera inviata a Claudio Abbado il 27 novembre del 1986, in cui Luigi Nono scrive di essere stato con lei a Budapest e menziona un suo progettato Concerto per pianoforte e orchestra, rivelando il suo timore che non sarebbe mai stato portato a termine. Nella lettera si rivolge ad Abbado quasi pregandolo di convincerla a scrivere per orchestra... e aggiunge una cosa singolare...

GYÖRGY KURTÁG Me lo ricordo...

AIDB ...«Kurtág "tème" l'orchestra»...⁵

GK Sì, sì... sì, è vero...

AIDB ... e lo esorta a rassicurarla e persuaderla...

GK Interessante...

AIDB All'epoca di questa lettera lei già conosceva Nono da diversi anni, vero?

GK Credo di sì... Credo di averlo conosciuto intorno al 1978, all'epoca della prima esecuzione dei *Microludi*.⁶ Nel pomeriggio, prima del concerto, siamo andati da [Rudolf] Maros; poi c'è stato il concerto e, dopo, sono venuti da noi. È stato dopo i *Microludi* che Nono mi ha detto che avrei dovuto scrivere per coro. Per questo, il primo brano corale che ho scritto è stato l'*Omaggio a Luigi Nono*.⁷ Dopo la sua composizione, mio figlio [György Kurtág jr.] è stato a Venezia con la moglie e gli ha portato la partitura dell'*Omaggio*.

MARTA KURTÁG Ma quel concerto... è stato quando hai ricevuto l'analisi di Webern...⁸

GK ... No... è stato a un suo concerto, il primo concerto a Budapest.⁹ In ogni caso è stato prima del fallimento del mio progetto... io volevo scrivere un concerto per pianoforte e orchestra che era programmato alla BBC per il 1983, credo, che a tutt'oggi non ho ancora finito. Forse lo terminerò.¹⁰ Forse è proprio per via del metodo che ho trovato con Claudio, perché... per scrivere per orchestra... lui è veramente uno dei migliori. Per *Stele* ho assistito a tutte le prove dei Berliner Philharmoniker...

AIDB Infatti, Abbado me ne parlava ed era proprio una domanda che volevo fare... Mi diceva che per *Stele*, nel 1994, avete praticamente lavorato insieme, che lei è stato presente in sala tutto il tempo, che poneva questioni non solo sul suo brano, ma anche su altri brani diretti da Abbado, come Mahler...

GK ... anche Mahler l'ho conosciuto tardi. È stato Nono a mandarmi alcuni dischi di Mahler, che mi era assolutamente sconosciuto. Non lo accettavo, avevo un rifiuto, e questo per molto tempo. Poi Nono mi ha mandato alcune registrazioni di Mahler, diretto da Abbado, e anche una registrazione della Sesta con Mitropoulos. Così ho ascoltato la Seconda, la Quinta con Abbado, anche la Terza, e a Berlino ho cominciato a seguire le prove della Nona di Mahler, ed è stata la grande rivelazione, davvero...

MK Non dopo la Quarta?

GK Ah certo, dopo la Quarta. La Quarta già la conoscevo relativamente meglio, prima. Ma la Nona... e poi l'anno dopo l'Ottava¹¹. Un grande lavoro... ma soprattutto come ha lavorato sulla Nona...

VENIERO RIZZARDI E fino a quel momento lei rifiutava la musica di Mahler... o c'era proprio un problema con la musica per orchestra?

GK L'ho rifiutata a lungo, pur avendo i dischi...

AIDB Ma le due cose, il suo rapporto con la scrittura per orchestra e la conoscenza di Mahler, andavano per così dire di pari passo oppure...

GK No... questo è sempre stato così, perché i due compositori che a Budapest erano praticamente sconosciuti erano Bruckner e Mahler. Io ho cominciato da Bruckner... Mahler era talmente eclettico che...

VR ... è una vecchia critica a Mahler, l'eclettismo... Ma lei vuol dire che in Ungheria non c'erano grandi possibilità di conoscere Bruckner e Mahler? Mancavano partiture, esecuzioni?

GK No... non mancavano. Ma in ogni caso... io le cose devo scoprirle da solo.

MK Be', non sempre da solo. Quando Klemperer è arrivato a Budapest...

GK ... voleva dirigere Bruckner e Mahler, è stato tre anni a Budapest e Pécs...

MK ... e non hanno voluto.

VR Questo succedeva negli anni Cinquanta?

GK No, prima, credo sia stato tra il 1948 e il 1951.¹²

MK Ma non è stata una decisione politica... semplicemente non c'era una tradizione.

GK Per me erano curiose certe somiglianze... Per esempio, *Jeux de cartes* di Stravinskij e lo scherzo della Settima di Mahler, o in generale gli scherzi di Mahler, sono molto vicini... Siamo quasi nello Stravinskij neoclassico.

AIDB Interessante sapere del dono dei dischi fattole da Nono... in effetti Mahler per Nono era uno dei compositori più importanti...

GK Sì, questo l'avevo capito, lo amava da molto tempo.

AIDB Negli anni Ottanta Nono sembra quasi ispirarsi, nella ricerca di alcune sonorità, ad aspetti peculiari della musica di Mahler, talvolta scoperti anche grazie alle esecuzioni di Abbado... Spesso nelle lettere di Nono ad Abbado si legge «Grazie per la tua Seconda», «Grazie per la tua Settima»...

VR Anch'io penso che sia stata una scoperta tardiva... Nono all'inizio della sua carriera era stato allievo di Scherchen, che aveva diretto molto Mahler. Ma l'amicizia con Scherchen non credo abbia prodotto in Nono una vera "scoperta" di Mahler.

AIDB Penso che la folgorazione sia avvenuta con la Seconda, che Abbado aveva inciso con la Chicago Symphony Orchestra nel 1976...¹³

GK Per me è stato per caso, alla radio, la Quarta di Bruckner. Con Furtwängler. All'inizio ho pensato «È la più bella interpretazione di Schubert che abbia mai sentito».¹⁴ (*risate*) E poi ho cominciato a meditare... a pensare se non fosse la musica piuttosto che l'interpretazione... Solo dopo ho iniziato con Mahler, ma c'era sempre una certa resistenza. Mi dicevo: «Dove Mahler è più geniale, è lì che lo trovo più antipatico». Veramente... soprattutto l'ultimo movimento della Nona... e il primo!

AIDB Si ricorda quando Nono ha cominciato a mandarle dei dischi? Negli anni Ottanta?

GK Credo all'epoca dei *Microludi*, forse prima, dovrei guardare le partiture... spesso trovo le date degli anniversari degli amici nelle partiture... (*risate*). Ecco, op. 13.

AIDB Quindi siamo sempre intorno al 1977-78...

GK Sì. Forse è stato lo stesso anno, perché i *Microludi* sono stati eseguiti a Witten nel 1978, che poi è l'anno in cui ho conosciuto Nono... veramente, dopo mezz'ora, eravamo di famiglia. Si era così... vicini. Perché ci sono due tipi di amicizia: c'è un'amicizia fatta di scambi, e poi c'è un'amicizia in cui si diventa parte di una stessa famiglia. Non è la stessa cosa. Con Ligeti, anche, si è cominciato a discutere molto di musica, e dopo ci si è sentiti in famiglia. È un po' di più e un po' di meno, dal punto di vista dello scambio spirituale. Anche con Gigi, dopo quella prima giornata, ci si è ritrovati così... Molte volte mi scriveva «Arrivo!». E poi non arrivava (*risate*). E ancora «Arrivo!», e ancora niente. E poi l'ultimo incontro, credo a Leningrado, nel 1990.

VR Deve essere stato prima... Nel 1990 John Cage mi ha detto che aveva incontrato Nono a Leningrado nel 1988.

AIDB ... Prima del 1990 senz'altro, a quell'epoca era molto malato.

GK ... è stato durante un festival... Siete voi che dovete saperlo!¹⁵ (*risate*) In programma era previsto anche il mio *Ommaggio a Luigi Nono*, e io ero talmente contento che delle voci russe cantassero il pezzo... Alla fine, invece, era un coro di Riga che non pronunciava bene il russo e cantava talmente male che ho cancellato la produzione (*risate*). Ma dicevamo della prima volta che è venuto a cena da noi, a Budapest... quella è stata la prima volta che Márta, e anch'io, lo abbiamo sentito parlare dell'importanza che per lui aveva quell'epoca a cavallo del secolo, dell'impero austro-ungarico, della Secessione... Quando è stato stampato per la prima volta Walter Benjamin in Ungheria, me l'ha mandato lui!

VR Il momento in cui vi siete incontrati forse è stato il momento in cui Nono ha cominciato a scoprire la cultura ungherese, tante cose che non aveva ancora considerato... I suoi scritti rivelano che era soprattutto affascinato dal giovane Lukács.

GK Lukács... nei miei anni di liceo, non si sapeva quasi niente di lui. Ma durante la guerra la mia professoressa di pianoforte, che era molto interessata, mi ha prestato il suo libro sul dramma moderno.¹⁶ Mi ha dato il libro e mi ha detto che era talmente ermetico che non avrei capito gran che. E basandomi su questo, su quel po' di marxismo basilare che allora si imparava, e sui primi contatti col movimento clandestino, ho scritto un saggio sull'effetto nell'arte. Ero al settimo anno di liceo, in romeno, ricordo che c'era il professore di filosofia e non sapevo di che orientamento fosse... ad ogni modo questo saggio era basato su Lukács. Era come un circolo libero di studi... ma al liceo, veramente...

MK ... lo avevo l'impressione che per Nono, ma anche per Abbado e Pollini... che i tre, insieme, avessero deciso di indirizzare la vita spirituale alla ricerca di quell'epoca... Capite cosa voglio dire? Era il loro pensiero, hanno un po' dettato questo orientamento.

GK Non saprei... che cosa è successo poi quando Abbado è andato a Vienna? Non ero in rapporti diretti con lui allora... Credo sia stato nel 1988, con la prima edizione di Wien Modern...

MK ... sì, era nel 1988. Ed è stato Abbado...

GK ... che ha iniziato tutto. È stata la prima volta che Ligeti è stato veramente riconosciuto a Vienna. Là ho assistito a delle prove di musica di Gigi... Barbara Maurer era là. Anche Frances-Marie Uitti l'ho conosciuta lì.¹⁷

MK Ma anche tu sei stato scelto da loro...

GK Sì, sì. Con ... *quasi una fantasia*...¹⁸ Ricordo che era la prima volta che i giovani venivano ai concerti, anche grazie ad alcune iniziative ideate da Pereira per attirarli al Festival.¹⁹

AIDB Il capitolo Wien Modern credo sia stato per lei, e per i suoi futuri rapporti con Abbado, molto importante...

GK ... sì, certo. Ma all'epoca, quando sono arrivato a Vienna, non l'immaginavo e non sapevo di Abbado. Per me non era nient'altro che un concerto.

MK Per me lui è sempre stato una specie di re.

GK ... sì.

MK ... tranne che a Valencia, no?

GK No, anche a Valencia²⁰... si può raccontarla questa?

AIDB/VR Certo!

GK Come andò allora... Siamo arrivati a Vienna da Madrid, in aereo... mentre da Valencia a Madrid eravamo venuti in treno. Io sono maniaco con le mie composizioni, ci continuo a lavorare anche dopo la prima esecuzione. E ho bisogno di comprendere cosa c'è che eventualmente non funziona... qual è la distanza, e anche la coesione tra le parti. E ho sentito che, insomma...

- questo brano dopo Valencia non era ancora entrato nella sua piena consapevolezza. E per tutto il tempo sull'aereo, e forse anche sul treno, Claudio era solo. Ho continuamente cercato il momento giusto per prenderlo da parte e parlargli della composizione, ma alla fine... è stato impossibile (*risate*). Perché lui era chiuso in se stesso.
- AIDB Abbado mi diceva che le esecuzioni di *Stele* a Valencia, Madrid e Vienna con la Gustav Mahler Jugendorchester erano state quasi delle prove "preparatorie" in vista della prima assoluta programmata a Berlino con i Philharmoniker. Sottolineava che era stato un modo per comprendere meglio e con precisione le sue richieste e il suo pensiero, anche perché dopo ogni esecuzione e a ogni prova lei chiedeva di elaborare o mettere a punto alcune sonorità in maniera precisa e approfondita.²¹
- MK ... Immaginatevi: tra la prima assoluta di *Stele* e il momento in cui ti ha donato la sua analisi di Webern erano passati 15 anni almeno.²² Era stata veramente come la discesa dal cielo di un angelo...
- GK ... sì, sì.
- AIDB Dove le ha consegnato l'analisi, a Budapest? Ed era un omaggio spontaneo o il dono nasceva da una sua richiesta a seguito di un suo interesse per Webern?
- GK No, io non ne sapevo niente! È successo nel camerino del direttore d'orchestra all'Accademia di Budapest. Non l'ho ricevuta direttamente da lui, anche se poi è tornato spesso per dirigere... Era il grande concerto Nono a Budapest, alla fine degli anni Settanta, che è stato un enorme successo.²³ Quello è stato il momento in cui la musica contemporanea ha avuto veramente un inizio a Budapest, con il primo concerto di Nono, e poi con Ligeti, e poi Lutosławski... ci sono state scene di grande partecipazione di massa... il pubblico assediava l'Accademia, letteralmente. Ricordo che c'era un soprano bulgaro...
- VR ... Slavka Taskova, vive in Italia. Probabilmente il brano in programma era *Como una ola de fuerza y luz*, scritto per Abbado e Pollini.
- GK Sì, certo! Che avevo già ascoltato proprio con Pollini... l'ho veramente amato.²⁴ È curioso: è stato Zoltán Peskó a scrivermi che dovevo contattare Pollini, e io non ricordavo che ci si era già parlati... E sono rimasto talmente sorpreso quando ho visto nel 1995 il video di Peter Stein su Eschilo, a Berlino²⁵... ci si è incontrati là, con Pollini, e si ricordava del nostro primo incontro! Sono rimasto sorpreso che mi riconoscesse.
- MK Io ho tutto un altro ricordo del nostro primo incontro con Pollini... che è senza Pollini! Fu nel 1981, in occasione della prima esecuzione assoluta di *Trussova* a Parigi.²⁶ C'era stata una *serata Kurtág*, dopo che, circa un mezzo anno prima, era stato cancellato un concerto. Suonavano anche il Quartetto op. 1 e le prove si tenevano presso una violinista, che era anche una signora molto, molto ricca. Lei voleva far sentire qualcosa al quartetto sul pianoforte, ed esordì: «Signori, questo pianoforte è stato suonato da Pollini...» (*risate*)
- VR Allora il primo incontro è stato col fantasma di Pollini...
- GK Sai, non mi ricordo assolutamente di questa cosa. Per niente!
- MK ... Volevo sedermi, e invece lei arriva e mi dice: «Sa, signora, questa è una sedia di valore!» (*risate*) E poi, dopo il concerto, ha invece completamente cambiato atteggiamento verso di noi... All'epoca noi eravamo veramente...
- GK ... dei proletari... di mestiere...! (*risate*)
- AIDB Torniamo alla partitura di Webern donata da Abbado. Trovo il dato molto interessante perché a sua volta Abbado mi diceva che Nono gli aveva fatto dono nella seconda metà degli anni Settanta di una partitura di Webern. Mi sembra che tra voi ci sia una specie di circolarità, un moto propulsivo in cui il centro cambia sempre ed è di volta in volta Abbado, Nono, o Kurtág...
- GK Sì, ma in questo caso vi era anche altro... è tutto in quel testo, nell'analisi degli *Orchesterstücke op. 6*,²⁷ brano che ho letto forse per la prima volta in quella occasione. Ho così scoperto che il quarto movimento, il «Sehr mäßig», nella prima versione del 1909 era una *Marcia funebre*, scritta in memoria della madre di Webern, e che nella versione del 1928 erano state eliminate alcune indicazioni espressive particolarmente toccanti. Per me questo era di particolare importanza, perché io ho perso mia madre molto, molto presto. Avevo vent'anni quando lei è morta. E in quella stessa settimana ho incontrato Márta...
- MK Lei aveva soltanto quarant'anni. Era tanto giovane... non ho fatto in tempo a conoscerla.
- GK Per questo l'arrivo di questa analisi è stato come una sorta di rivelazione, una illuminazione che mi ha portato davvero a vedere Abbado quasi come un angelo caduto dal cielo. Dopo questo avvenimento, ci siamo incontrati a Vienna, alla Mozartsaal, durante le prove di... *quasi una fantasia*... Mi ricordo che in quell'occasione è venuto anche Ligeti, ed è stata la prima volta che gli è piaciuto qualcosa di mio! Vero, Márta?
- MK ... Non saprei, ma mi pare di sì...
- AIDB Da diverse testimonianze emerge il ritratto di una personalità diretta ed estremamente critica: anche con lei Ligeti è stato così?
- GK Io lo consideravo come un professore, come il mio vero docente di composizione. Certo, eravamo colleghi, ma... in fondo tra le mie opere ho accettato davvero soltanto quello che lui approvava come "composizione"...
- MK Lui non ha accettato quasi niente, ma *ti* ha accettato. Insomma, c'era una vera confidenza tra voi.
- GK Quando Ligeti se n'è andato dall'Ungheria, nel 1956, ci siamo tenuti in contatto per lettera. E abbiamo mantenuto i contatti anche con sua madre, perché lui le mandava regolarmente partiture e registrazioni... In fondo, noi gli abbiamo un po' rubato la mamma... lei ci voleva molto bene. Pensate che era stato proprio lui ad averla convinta a lasciare la Romania,²⁸ dove lei lavorava come medico, aveva dei colleghi, un ambiente, ed era contenta della sua vita, e a trasferirsi a Budapest. E poi, dopo qualche mese, suo figlio è

- partito per Vienna! Lei è rimasta ancora un po' di anni, non voleva andare a Vienna, ma alla fine è arrivata a prendere quella decisione. Sì, come vi dicevo prima: eravamo proprio una famiglia.
- AIDB L'accento alla corrispondenza con Ligeti è interessante, perché al contrario, con altri compositori, Ligeti sembrerebbe essere stato parco di parole... Con Nono, per esempio, vi sono ben poche lettere, anche se non mancano certo testimonianze esterne, o indirette, che permettono di intravedere cosa l'uno pensava dell'altro.
- VR Nono ha raccontato di avere avuto una discussione "difficile" con Ligeti a proposito de *Il canto sospeso*. Nono aveva assegnato dinamiche contrastanti e simultanee – per esempio un *p* al soprano e un *f* al tenore, o viceversa, col risultato che uno annullava l'altro – e commenta che, senza rendersene conto, stava già pensando in termini di spazio, come se le due voci dovessero stare in spazi diversi, cosa che avrebbe risolto ogni problema. Nono ha affermato che Ligeti ha criticato molto questa scrittura. Ma manca qualsiasi testimonianza in proposito da parte di Ligeti, sebbene sia chiaro che, all'epoca, *Il canto sospeso* sia stata una composizione molto importante per lui.
- GK Questo è sicuro!
- MK Dovremmo avere una lettera... ricordi?
- GK Sì, ma non so dov'è. Dovrei ritrovarla... man mano che trovo le lettere, le metto insieme.
- AIDB A proposito de *Il canto sospeso*: si ricorda se è stata questa la prima composizione di Nono che ha ascoltato?
- GK Credo siano state le composizioni eseguite in quel concerto a Budapest, dove credo vi fosse anche *Il canto sospeso*...
- MK ...lo ricordo che *Il canto sospeso* lo abbiamo ascoltato in un secondo concerto...²⁹
- AIDB Se fosse il concerto del 1978 si tratterebbe allora di una scoperta reciproca, dato che anche Nono ha conosciuto la sua musica in quell'occasione, con i *Mikroludien*.
- GK Forse sì. Ricordo che la prima cosa che mi ha chiesto è stato cosa volessi fare con quella musica... E per lui, per rispondergli, ho espresso per la prima volta questa idea: quello che voglio, è di formulare la più grande densità espressiva con il minimo possibile di note... E, nella musica vocale con un testo, trovare qualcosa dove *dire* il testo, qualcosa dove testo e musica siano pressoché identici. Era un po' quello che mi ha trasmesso l'estetica di Monteverdi e Schütz... cioè, che la frase musicale e la frase parlata siano dello stesso valore.³⁰
- AIDB Vorrei tornare ancora sull'esperienza di *Stele*, sulla sua decisione di scrivere per orchestra che, da quanto ho capito, è stata una specie di rivoluzione...

- GK Una rivoluzione... non so. Penso ai difetti del pezzo, talmente dipendenti da quello che io avevo sentito, nel senso che tutto in *Stele* è scritto per la sonorità di *quell'*orchestra, ossia a partire dal "suono" dei Berliner Philharmoniker, a cui è dedicato, un'orchestra che è veramente unica... La parte dei contrabbassi è nata proprio *da* e *per* quel suono, ma anche tutti gli altri archi, i violoncelli...
- MK ... come una pièce teatrale, dove il ruolo è scritto per un attore specifico...
- GK ... e anche questo è un difetto! Lei ha usato il termine «rivoluzione», ed è vero. Ma allo stesso tempo, è proprio quello che mi manca in *Stele*: mi manca la rivoluzione. A un certo punto, mentre componevo, ho pensato di fermarmi. Mi sembrava impossibile trovare qualcosa, ho ricominciato da capo cento volte... D'altra parte, anche per il quartetto che avete sentito ieri, *Zwiegespräch*, è stata la stessa cosa.³¹ Per tre anni lavoro, lavoro, lavoro... ma poi mi fermo, non sono mai contento. E così è stato anche con *Stele*.
- VR Ma riuscirebbe a dire qual è, esattamente, il problema con l'orchestra?
- GK No... Forse è che si sa troppo... Mi manca un po' il mistero della scoperta, e, soprattutto, la sperimentazione. Mi manca poter riuscire a scrivere qualcosa che è impossibile, forse. In *Stele* c'erano delle cose che erano impossibili, ma in un altro senso: che bisognava correggere. E poi, in ogni caso, mi manca il fatto di poter discutere quanto vorrei raggiungere...
- AIDB Ma l'impossibilità è nella scrittura, oppure è nelle sonorità orchestrali?
- GK Per esempio... se penso a quel che avete detto prima sull'audacia di Nono nelle dinamiche... come se non gli interessasse tanto che suoni bene, ma soltanto che sia "possibile" che suoni.
- VR Su questo c'era stata anche una discussione, sempre su *Il canto sospeso*, tra Nono e Maderna, che forse per un po' ha segnato la loro amicizia. Me ne aveva parlato un loro amico, Renzo Dall'Oglio, che ne è stato testimone. Maderna diceva che era sbagliato spingere il coro a cantare certe cose molto scomode. E Nono: «Certo che è possibile». Maderna parlava da direttore, chiaramente, più che da compositore, e metteva avanti delle considerazioni pratiche. Ma Nono: «È possibile!».
- GK Era talmente interprete Maderna! Peccato che non l'abbia potuto conoscere... Ma credo che sia successa la stessa cosa tra Nono e Stockhausen. Credo sia stato Maros a raccontarmi che Stockhausen è rimasto ferito a morte quando Nono gli ha mostrato un passaggio in *Zeitmasse* – credo si trattasse di un solo di clarinetto – e gli ha chiesto: «E che cos'è questo?».
- VR In effetti nell'Archivio Luigi Nono c'è la partitura di Stockhausen annotata da Nono!³²
- GK Fantastico... Ricordo che si trattava di un lungo, lunghissimo passaggio solo, ma ora, senza partitura, non sono sicuro che si tratti del clarinetto. A proposito di partiture: all'inizio era Ligeti che faceva sì che ci arrivassero delle partiture... La moglie di Alfred Schlee³³ ci chiamava e, attraverso di lei, la Universal spediva in Ungheria alcune partiture per i tre compositori

- che erano interessati: András Szöllösy, Maros, e io. La musica arrivava man mano, e le partiture che ho ricevuto con il primo invio sono state proprio *Il canto sospeso* e *Cori di Didone*.
- AIDB E torniamo ancora a Nono! Ma sa che, a proposito di “difficoltà” di scrivere per orchestra, vi sono molte testimonianze sulla sua difficoltà di “scrivere” musica *tout court*...
- GK Veramente?
- AIDB Sì, il tema ricorre in varie interviste, ma in una in particolare, del 1987, Nono ha detto di non riuscire più a scrivere una partitura, ha parlato inequivocabilmente della difficoltà di non riuscire più a definire una partitura.³⁴ Soprattutto negli ultimi anni, la scrittura comportava un implicito e a volte insuperabile travaglio interiore. Gli era quasi impossibile fissare il suo pensiero sulla carta una volta per tutte, considerare un'opera come “compiuta”, laddove prevaleva il desiderio, o l'utopia, di immaginare i suoni sempre in movimento in spazi diversi. E non era soltanto una questione legata all'uso delle tecnologie, ai *live electronics*, perché i *live* avrebbero potuto essere proprio un mezzo per superare questa difficoltà. Le difficoltà erano altre...
- GK Ricordo a questo proposito una bellissima storia che è scritta nelle note al disco con Kremer, dove si parla di come è nato il pezzo.³⁵
- VR Vi sono anche aspetti che forse ci portano lontano dal problema dell'orchestra... Il problema di cui parlava Nono, ossia fissare un'idea, nasceva per lui anche perché simultaneamente gli si presentavano molte possibilità, e lui avrebbe voluto che tutte queste possibilità fossero dentro l'opera. Ma non si possono fissare “tutte” le possibilità... Nello stesso tempo aveva bisogno di trasformare l'opera in qualche cosa di vivo che fosse affidato all'interprete ma, contemporaneamente, che rimanesse anche nelle mani del compositore, in modo tale che la musica non fosse dipendente dalle note. Di trasformare ossia la musica in qualcosa di simile all'esperienza vitale...
- GK Anche quanto fa mio figlio, d'altra parte, ha qualcosa che *non si può* affidare alla scrittura. Lui crede veramente nei *live electronics*: le parti stesse del *live* non sono fissate. Fantastico! Ieri, dopo il concerto, abbiamo avuto a questo proposito un'accesa discussione, nata dal fatto che io ho bisogno di fissare precisamente le cose e lui, semplicemente, si rifiuta.
- AIDB In effetti, penso che anche per Nono questa oscillazione tra il dover fissare e il non poter (o voler) fissare alcune parti o aspetti dell'opera fosse una sorta di battaglia... Ci sono dei pezzi in cui la scrittura musicale, la notazione, si assottiglia fino a diventare piuttosto un progetto o uno schema esecutivo...
- GK Come quando mi ha mandato la partitura di *Omaggio a György Kurtág*...³⁶
- VR ... che è l'esempio perfetto di questo problema!
- AIDB Pensando al conflitto tra impossibilità e volontà di fissare una partitura, credo che si debba anche menzionare il ruolo e l'importanza dell'esecutore, perché – quantomeno nel caso di Nono – lui a volte ha trovato alcune soluzioni di scrittura anche grazie a interpreti specifici. E questo mi riporta ancora

a quanto Abbado mi diceva sulle vostre numerose discussioni e scambi avuti durante le prove di *Stele*: anche per lei questo tipo di collaborazione con l'interprete ha condizionato la scrittura del brano?

- GK È stata veramente una grande collaborazione... io durante le prove non ero mai soddisfatto! E anche nei primi concerti, non arrivavo a sentirmi soddisfatto. O meglio... Io ero, ma provvisoriamente. E più ascolto le registrazioni di *Stele*, più mi trovo a pensare che man mano, anche dopo la prima di Berlino, si arriva a scoprire qualcosa che non era poi così evidente: e questo solo grazie a questa sua generosità per la musica. Dopo l'esecuzione di Berlino, a sua volta preceduta da Vienna, siamo andati ad Amsterdam. E al Concertgebouw l'orchestra dei Berliner Philharmoniker suonava ancora meglio. Credo eseguissero la Seconda di Mahler: là, veramente... c'era tutta la sua generosità e amore per la musica! Penso anche agli ultimi concerti con i Berliner con musica di Verdi, e adesso con Pollini... la *Fantasia [corale]* di Beethoven... straordinario.
- AIDB L'ho seguito due giorni durante l'ultima tournée che ha fatto in Italia con i Berliner. L'ho ascoltato a Ferrara, con il *Pelléas et Mélisande* di Schönberg, e a Brescia con la Settima di Mahler. Era incredibile constatare nello stesso giorno lo scarto tra le prove e la resa finale del concerto.
- GK L'orchestra mi ha raccontato di quest'ultima tournée. Sì... e pensare che all'inizio con i Berliner aveva non poche riserve proprio perché, certo, le prove sono sempre un po' “generiche” A lui piaceva fissare alcuni punti, o dove voleva cambiare i tempi... Ma era fantastico! Ricordo quando provava pezzi del *Boris Godunov* a memoria, con questa sua conoscenza profonda della partitura... L'orchestra ora lo adora. Ma si parlava della nostra collaborazione... C'è un film su di me, si intitola *L'homme allumette*. Lo detesto, ma nel video c'è un momento dove mi si vede mostrargli che cosa c'è da fare nell'ultimo movimento di *Stele*, battuta per battuta...³⁷ Mi sono reso conto di essere stato un po' pignolo e fastidioso, però comunque mi ha ascoltato, no?
- VR Ma che cosa esattamente è stato rivisto?... Non so veramente come siano andate le cose, e mi piacerebbe sapere in che modo è cambiata la partitura a contatto con l'orchestra.
- GK I ritocchi hanno coinvolto soprattutto alcuni aspetti della sonorità globale... quello che per esempio avevo immaginato per i contrabbassi dei Berliner Philharmoniker all'inizio del secondo movimento [*Lamentoso – disperato, con moto*], che per me doveva essere una specie di concerto per contrabbassi. Dodici. E la cosa si ostinava a non suonare. Soprattutto all'inizio del movimento, dove i contrabbassi e i violoncelli si rispondono, con i contrabbassi che suonano con tutto l'arco, in giù e in su, mentre i violoncelli suonano sempre con l'arco tirato in giù. Là non ho fatto dei veri e propri ritocchi, ma alla fine è stato lui a propormi una modifica ai contrabbassi: ossia che un leggio suonasse diversamente dagli altri. Ossia di far suonare i contrabbassi divisi in due.³⁸ Così due su dodici hanno suonato soltanto con l'arcata in giù per avere degli accenti più marcati... e poi bisognava spingere un po' quando i legni entrano insieme agli ottoni.
- AIDB Anche in altri brani che ha scritto per voci o strumenti sono intervenuti cambiamenti del genere, magari in occasione di una prima, sollecitati da interpreti specifici?

- GK Per me una composizione è terminata solo quando è interpretata, e ogni volta, anche per composizioni più datate, cambio sempre a seconda dell'interprete. Nel caso dei colpi d'arco, per esempio: se sento che l'interprete non è a suo agio con quelli che sono scritti, trovo necessario adattarli al violinista.
- VR Ma, per esempio, il brano per quartetto e sintetizzatore che abbiamo sentito ieri sera, *Zwiegespräch*, è stato eseguito da poco a Londra con gli Arditti:³⁹ è cambiato rispetto a quest'ultima esecuzione?
- GK È cambiato completamente, anche nella forma! La sezione finale, che è un epilogo, è stata integrata prima della sezione rapida. E, tra l'altro, a Londra il brano finiva con una cadenza del sintetizzatore. Si è potuto lavorare bene, lì a Londra; soprattutto mio figlio (noi due, insieme, avevamo già lavorato). Ci sono state delle ottime prove, e la generale è stata eccellente. Il concerto, in fondo, non m'interessa poi così tanto, soprattutto se sento che i musicisti possono... continuare da soli la tradizione dell'opera.
- AIDB Ha dei ricordi particolari sulla prima esecuzione di *What is the Word*?
- GK Ci sono stati dei momenti piuttosto tristi... Ho scritto la parte della solista per una cantante che, in realtà, non è una cantante, Ildikó Monyók. Lei era stata un'attrice, e non sapeva leggere le note, ma abbiamo lavorato insieme moltissimo. Abbiamo sviluppato un sistema di segni, in modo tale che lei potesse comunicare con me e rispondermi.⁴⁰ Allora avevo pensato che sarebbe stato bene che io suonassi la parte di pianoforte verticale, mentre il direttore, Claudio, avrebbe compreso i miei tempi, e tutto sarebbe andato bene.⁴¹ Ciò che non sapevo, è che sarebbe andata molto diversamente da quanto avevo immaginato...! Per spiegarlo devo però raccontarvi la mia prima esperienza con l'orchestra, che è stata questa: ero appena entrato come studente all'Accademia di Budapest [nel 1946], e un collega pianista mi dice «lo non ho tempo, prenderesti la mia parte nella *Suite di Danze* di Bartók?» Il direttore era il miglior direttore ungherese, quello con la mano più sicura e precisa. Il pezzo inizia con un glissando di pianoforte. Lui dà l'attacco, e... niente. Ci riprova, e ancora niente. Allora mi dice: «Meglio che lei vada alla celesta». È stato veramente uno scacco. E da quel momento la mia carriera di pianista si è veramente spaccata in due...! Per esempio, ho sempre suonato veramente bene il Concerto in Do maggiore di Beethoven, ma la prima volta che ho dovuto eseguirlo per una registrazione per la radio è stato un fallimento completo, e non capivo perché. Ma è semplice... io sono proprio *cieco* per i movimenti del direttore! D'altra parte, io non ho mai provato a dirigere. Così, tornando a *What is the Word*: con Claudio ci eravamo messi d'accordo, gli avevo spiegato i tempi, ma poi non ho più capito come batteva, e non siamo *mai* andati insieme! (*risate*) Per tutto il pezzo! Alla fine mi ha detto di mettere la sordina, cosa che comunque volevo fare, ma poi me ne sono anche dimenticato, e a quel punto in orchestra è stata una vera rivolta!... Non l'ho suonato mai più, e adesso c'è un pianista eccellente [Thomas Larcher] che tiene quella parte. Ricordo anche quando ho trovato una soluzione per il coro a distanza in *What is the Word*, perché inizialmente i cinque cantanti dovevano essere disposti al centro della sala, dietro di lui, e gli avevo detto: «Bisognerebbe che dirigessi rivolto alla sala». E lui: «Ah no, questo non lo faccio mai!»⁴²
- MK *What is the Word* è un pezzo estremo... di teatro povero...
- GK ... Sì, e non molto adatto all'ambiente del Musikverein di Vienna...⁴³ Però per me è stato un momento molto importante, anche perché per me Andrej Tarkovskij, a cui è dedicato, è estremamente importante. E quell'occasione era stata una commemorazione dei tre... di Gigi [Nono], di Beckett, e di Tarkovskij.
- MK Ma c'è un'altra storia con Claudio... quando siamo arrivati a Berlino nel 1993, no?⁴⁴ E lui che ti chiede «Che cosa devo dirigere in dicembre?»...
- GK ...e io: «Niente!».
- MK Nessuno gli aveva detto che avrebbe dovuto scrivere qualcosa!
- GK In effetti, inizialmente io ero stato invitato solo per un anno a Berlino. È stato Abbado a chiedere che l'invito fosse prolungato, in modo che nel primo anno avrei potuto scrivere il pezzo [*Stele*], e nel secondo lo si sarebbe potuto eseguire! Quando avevo appena terminato il terzo movimento, i Berliner con Claudio erano in Giappone.⁴⁵ Un orchestrale, Brett Dean – violista che poi è diventato per me uno tra i migliori giovani compositori –, li ha raggiunti partendo più tardi ed è stato lui che ha portato a Claudio la prima sezione della partitura... sì, il terzo movimento.
- MK ...quello che poi Ligeti ha criticato...
- GK ...perché era un po' alla Louis Andriessen, ripetitivo.
- MK ...ma non è vero!
- GK ...la fine, semplicemente, non è ben riuscita... Forse un giorno la correggerò. Ma non ne sono sicuro...
- MK ...Ligeti gli aveva mostrato *Des pas sur la neige* di Debussy...
- GK ...dove c'è una sezione in stile "ripetitivo" che si sviluppa... ma anche in *Stele* ciò che è ripetitivo si sviluppa. Solo, un po' più lentamente...
- MK Anche Ligeti però cambia idea... Anni fa aveva detto che il tuo *Double concerto*⁴⁶ era «la migliore delle composizioni sovietiche»... (*risate*) E poi, in seguito, deve averne ascoltato un'ottima interpretazione e ha detto: «Ma è una meraviglia!»... Insomma, bisogna aspettare, con lui...
- GK ...e dire che per me *Double concerto* è una via di mezzo tra le due cose! (*risate*)
- MK Ma è vero! Anch'io avevo delle grandi riserve sul pezzo. E invece adesso, riascoltandolo a Londra,⁴⁷ ho pensato: «Ma è un ottimo pezzo!». Bisogna aspettare.
- GK Eppure il direttore era lo stesso, Reinbert de Leeuw.

- AIDB Con Abbado abbiamo avuto un piccolo scambio a proposito di *Stele*: quasi scherzando io gli ho detto che l'incipit mi faceva venire in mente la Settima di Beethoven. E lui sorridendo mi ha risposto: «No, *Leonora!*».
- GK Sì sì, *Leonora*, assolutamente. È stata una cosa "quasi" cosciente, perché il pezzo, in realtà, cominciava con delle imitazioni in eco [*Echoton*], all'attuale *Adagio* della quarta battuta. Solo in un secondo tempo ho voluto aggiungere qualcosa prima... un semitono sotto quell'iniziale La bemolle che apriva il brano, qualcosa per dare il senso dell'inizio. Ed ecco allora quel Sol, che è arrivato con l'ouverture *Leonora* n. 3.⁴⁸ La citazione è proprio letterale... e non a caso è Beethoven! Io sono arrivato alla musica perché da piccolo mia madre mi ha sedotto a suonare a quattro mani. All'inizio dei piccoli estratti di opere, poi sinfonie di Haydn, poi Beethoven, la Quinta... Suonavamo, ma non mi aveva mai parlato dell'esistenza di partiture d'orchestra. Poi una volta, abbastanza tardi, abbiamo suonato il primo tempo dell'*Eroica*. Era quasi impossibile, ma ce l'abbiamo fatta, ed è stato allora che ho scoperto che in casa c'era la partitura... e mi sono molto irritato del fatto che gli adulti mi avessero nascosto una partitura come quella! (*risate*)
- AIDB Tra le figure che per lei hanno esercitato un grande fascino, o tra altri artisti che sono arrivati a essere una sorta di motore, un punto di incontro o di riferimento, ve ne sono altri? Prima citavamo Tarkovskij, per esempio...
- GK Per me anche Beckett... Anche su Beckett, più tardi il punto di vista di Ligeti è cambiato. Ma quando sono arrivato a Parigi, nel 1957, lui mi aveva scritto che aveva letto *En attendant Godot* e che lo trovava geniale... Un altro amico d'infanzia, Robert Klein, filosofo e storico dell'arte – che ancora in Romania, quando avevo 16 anni, è stato veramente una guida per me⁴⁹ – a Parigi mi portava ogni domenica al museo... ed è stato lui che mi ha portato in teatro a vedere *Fin de partie*, una cosa del tutto nuova per me... E là: è stata la rivelazione. Quando ho visto la pièce, non ho capito quasi niente. Ma poi ho acquistato i due libri, *Fin de partie* e *Godot*, e sono diventati la mia Bibbia. Veramente.
- VR Ma lei lo ha conosciuto personalmente, Beckett?
- GK No, no, mi sarebbe piaciuto...
- MK No... conoscere Beckett poi... no, no...
- GK In realtà la possibilità c'è stata, quando ha fatto una regia a Berlino... e noi eravamo là.⁵⁰ Sapevo di avere una gran voglia di incontrarlo, ma non sapevo che cosa avrei potuto chiedergli, dirgli...
- MK Come è stato alla fine del nostro soggiorno a Berlino, nel 1994, quando Peter Stein ha messo in scena il *Faust* e c'era anche Claudio.⁵¹ Ma anche parlare con un personaggio come Peter Stein, non ci pareva possibile... Forse è per come siamo fatti noi...
- GK Nel 1971 sono stato un anno a Berlino con una borsa del DAAD e in quell'occasione avevo già visto una regia di Peter Stein, il suo *Peer Gynt*.⁵² Il protagonista era Bruno Ganz...
- MK Ricordi quando Bruno Ganz ha ricevuto l'Iffland-Ring [nel 1996]⁵³ e ci ha chiesto di suonare? E noi abbiamo suonato a quattro mani...
- AIDB Sempre in tema di coincidenze: Bruno Ganz è anche la voce prescelta da Abbado nel 1992 per la lettura in sala dei testi de *Il canto sospeso*...⁵⁴ Vi siete mai trovati a parlare con Nono di Tarkovskij o di altri "amori" comuni?
- GK Sì, certo, di Tarkovskij ma anche di Kafka... Ricordo quando gli ho mostrato la partitura dei *Kafka-Fragmente*, e in particolare l'episodio dell'étoile Eduardova accompagnata da due violinisti nella «Scena sul tram»...⁵⁵ Avevo fatto un disegno, immaginando i due leggii, dove uno suona il Donauwalzer, e l'altro suona musica romena di Transilvania, e Nono mi ha detto: «Sì, sì, ecco... comincia con lo spazio!». E, ancora più importante, ... *quasi una fantasia*... La sala da camera della Philharmonie [di Berlino] non era ancora finita, ed Elmar Weingarten ci ha mostrato l'edificio: «Qui ci sarà il vostro concerto, forse potrete scrivere qualcosa appositamente per questo spazio», così mi ha detto. E mi ha raccontato che Nono aveva dato dei consigli all'architetto quando la sala era ancora in costruzione.⁵⁶ Comunque, quando lui ha visto la partitura del *Kafka* dev'essere stato prima che io finissi il pezzo, prima del 1987. In quel periodo mi ha anche mandato dei giovani per farli studiare musica da camera con me. Come Charlotte Geselbracht, che poi ha suonato in numerosi ensemble, o altri tra cui un violinista italiano di cui non ricordo il nome. Nono aveva un modo tutto suo di mettere in contatto le persone... «*Il primo mobile*»⁵⁷...
- MK Per esempio, con Wien Modern, è stato Nono, e poi Claudio... Nono ha dato l'impulso, e poi Abbado ha proposto a Pereira di invitarlo, senza che la loro azione fosse visibile o in primo piano.
- GK Ma lo abbiamo capito solo ora, allora non lo sapevamo. Anche quando Claudio ha ricevuto il premio Siemens [nel 1994] è stato lui che ci ha chiesto di suonare... ed è stata una sorpresa! Noi non sapevamo che questo avesse una tale importanza per lui. E ancora la concezione dei suoi programmi, inseriti all'interno di cicli, come quello dedicato al *Faust*, o a Hölderlin, secondo un modello che aveva già cominciato a Vienna, con quel concerto in cui era programmato *What is the Word*.⁵⁸ È stato lui a chiedermi di scrivere su Hölderlin, la mia prima suite...⁵⁹ Gliel'ho mandata a Berlino via fax, ed è stata cantata molto male, non c'è stata attenzione, come in seguito anche a Parigi. E per me è una delle composizioni più importanti, la mia prima suite...
- AIDB Lei parlava prima di questa capacità di creare contatti e questo mi riporta alla lettera di Nono che citavo all'inizio del nostro colloquio... In quella stessa lettera e altre ancora, oltre a Kurtág, Nono suggerisce ad Abbado i nomi e le opere di molti altri compositori e interpreti, giovani e meno giovani, alcuni all'epoca non ancora così conosciuti. Tra i compositori, per esempio, nomina Wolfgang Rihm, Claudio Ambrosini, Friedrich Goldmann, Sofia Gubaidulina, Gilberto Cappelli, Marco Stroppa, giovani che invita a programmare a Vienna per «innovare e creare l'inedito, l'inconsueto e il mai sentito finora».⁶⁰ Lo stesso atteggiamento misto di entusiasmo e generosità si riscontra in molte altre lettere ad altri corrispondenti degli anni '50-'70: cercava sempre di spingere, di convincere qualcuno a promuovere la musica dei giovani o differente dalla sua, era spesso prodigo di consigli e suggerimenti anche nei riguardi di sconosciuti...

- MK Perché riusciva a vedere l'interno della mela!
- GK Questa è una cosa che Márta dice sempre, perché lei guarda una mela, e sa subito se dentro è buona... Davvero!
- VR Credo che oltre la curiosità e la generosità ci fosse anche una buona dose di utopia, e anche se a volte abbandonava velocemente certi entusiasmi da parte sua c'era comunque il desiderio di creare una comunità, di lavorare insieme... «Die Gute gehn im gleichen Schritt», scrive Kafka! A proposito, sa che il progetto iniziale del quartetto d'archi [*Fragmente-Stille, an Diotima*] prevedeva i frammenti di Kafka?
- GK Davvero? Fantastico!
- AIDB Era più che uno stadio iniziale del progetto, aveva già iniziato a comporre quando è intervenuta la decisione di sostituire i frammenti di Kafka con Hölderlin, autore la cui importanza va ben oltre un "innamoramento" momentaneo, come del resto Tarkovskij...
- GK Tarkovskij è stato veramente qualcosa di grande...
- VR A proposito, lei ha ascoltato il pezzo di Nono dedicato a Tarkovskij quando vi siete incontrati a Leningrado nel 1988?
- GK No, noi ci siamo visti soltanto la sera prima della sua partenza, per l'ultima volta. È stata come un'eredità, quella che mi ha lasciato... Mi ha detto che bisogna parlare con i giovani compositori, semplicemente, e che occorre rassicurarli: «Bisogna incontrare i giovani, parlare con loro». Era così importante per lui: non lasciare che giovani si perdano, si disorientino. Parlavate di generosità... Ecco, per me è la stessa cosa: quando faccio musica, lavoro per tre, quattro ore con lo stesso gruppo o con un quartetto. Si è dentro all'entusiasmo della musica. Ma bisogna andare fino in fondo *insieme*, e proprio lì nasce l'imbarazzo. Non si può contrattare o scendere a compromessi... E se ripenso a Claudio, quando era seduto lì, sull'aereo, penso allora che sia lo stesso anche per lui. Era impossibile avvicinarlo...
- MK Ricordi quando siamo stati invitati da Elmar Weingarten, e c'era Murray Perahia, che aveva suonato con Claudio il Concerto n. 5 in Mi bemolle di Beethoven?
- GK Sì, era lo stesso concerto con la prima assoluta di *Grabstein für Stephan*, quando siamo tornati di nuovo a Berlino...⁶¹
- MK Sì... e avete cominciato a parlare di Schenker... e come esempio tu hai cominciato a cantare un passo di un quartetto di Beethoven, e l'hai fatto in un modo così musicale, che i suoi occhi si sono illuminati!
- GK Anche questo l'ho dimenticato... o non l'ho visto...
- MK No, non l'hai dimenticato!
- GK Ma tu non me l'hai detto! (*sorride*)... Ricordo invece quando lavoravamo sul pezzo di Beckett [*What is the word*], e dovevamo gestire l'handicap della
- cantante che in quel momento debuttava... Adesso canta quel pezzo dappertutto, e meravigliosamente. Ma allora lei veniva quasi dalla strada, e non è stato semplice... Così Claudio le ha detto che doveva assomigliare un po' a mia madre, e questa cosa le ha dato tanta confidenza...
- MK All'inizio sembrava che lei fosse anche mentalmente un poco instabile... All'epoca dell'audizione voleva cantare qualcosa dagli *Attila József Fragmente*,⁶² ma non si rendeva conto che era impossibile...
- GK Ha cantato due frammenti, in modo spaventoso, però il silenzio tra i due pezzi era fantastico! A quel punto abbiamo cominciato a lavorare con lei... Era la prima versione, quella con il pianoforte soltanto.
- AIDB Abbado mi diceva che dopo aver ascoltato *Grabstein für Stephan*, che gli era piaciuto molto, aveva pensato all'effetto che quella stessa musica avrebbe avuto se l'impasto sonoro dell'ensemble strumentale fosse stato proiettato su una grande compagine orchestrale, e che proprio per questo *Stele* era stato per lui come il coronamento di un sogno...
- GK Fantastico!
- AIDB Avete mai parlato tra voi di questa relazione tra *Grabstein* e *Stele*?
- GK Mai! Lui è veramente aperto alla musica, ma poi è chiuso in se stesso.
- MK Anche tu sei così.
- GK Sì, anch'io. Ed è allora che ci si incontra...
- AIDB Vi sono molte testimonianze di questo lato della personalità di Abbado, da cui si ricava l'immagine di un uomo molto silenzioso... All'inizio del mio lavoro con lui, prima di incontrarlo la prima volta, ho davvero temuto di potermi trovare davanti un muro di silenzio o che il mio lavoro potesse finire prima ancora di cominciare, ma per fortuna non è andata così!⁶³
- GK Ma anch'io, con voi, sono tutta un'altra cosa... (*risate*) È un po' il mestiere, come quando lavoro con un quartetto, ma non solo...
- MK Ti sono anche state poste delle belle domande...
- GK Ah certo, è vero! Ma voi conoscete Nono, la corrispondenza, e persino la mia musica... e questa è una sorpresa! (*risate*)
- AIDB/VR Grazie!

Note

1. Angela Ida De Benedictis era allora nella fase di ricerca e collaborazione con Claudio Abbado che avrebbe condotto alla pubblicazione di *Begegnungen. Die zeitgenössische Musik in Abbados Konzerten* (in *Claudio Abbado*, a cura di U. Eckhardt, Berlin, Nicolai Verlag 2003, volume tradotto in italiano nello stesso 2003 dalla casa editrice il Saggiatore); il testo, con il titolo *Incontri con la musica contemporanea*, è stato di recente incluso nella raccolta *Claudio Abbado. Ascoltare il silenzio*, a cura di G. Fournier-Facio, Il Saggiatore, Milano 2015, pp. 253-263 (parti relative a Kurtág alle pp. 260-261).

2. Il programma del concerto viennese del 28 maggio 2002 comprendeva Peter Eötvös, *Triangel*; György Kurtág sr. e jr., *Zwiegespräch*; György Kurtág jr., *Continuator Project – conception François Pachet* (prima es.); György Kurtág sr.: *Játékok*; Lukas Ligeti: *Pattern Transformation* (prima es.); György Ligeti: *Sippal, doppel, nádihegedűvel* (prima es.). Gli interpreti erano Luisa Castellani, Márta Kurtág, György Kurtág jr. e sr., Quartetto Keller, Amadinda Percussion Group, UMZE-Ensemble Budapest.

3. Il colloquio si è svolto in francese. La traduzione e la redazione finale sono state da noi condotte su una trascrizione base realizzata da Jade Pérocheau Arnaud, che qui ringraziamo per la collaborazione.

4. Si veda anche l'episodio riferito qui di seguito alla nota 63.

5. «a Budapest, una serata con Kurtág – sempre più amico e con affetto – m'ha mostrato nuovo lavoro suo, su frammenti di Kafka [...] è molto bello – e rarissimo [...] il suo concerto per pf. e orchestra, mi sembra di aver capito, MAI esisterà – Kurtág "teme" l'orchestra e le poche prove a disposizione / tu potresti assicurarlo e deciderlo» (lettera del 27.11.1986, conservata in copia presso l'Archivio Luigi Nono, Venezia, di qui in avanti *ALN*; per gentile concessione).

6. *Hommage à Mihály András*, 12 microludi per quartetto d'archi op. 13 (1978). La prima esecuzione ha avuto luogo a Witten, il 21 aprile 1978. Dalle parole di Kurtág, sembrerebbe però che il riferimento non vada alla prima assoluta, ma a una ripresa avvenuta a Budapest. La data dell'incontro con Nono è confermata da una delle due lettere di Kurtág presenti presso l'*ALN*, inviata l'8 novembre 1978, e la circostanza è ricordata inoltre da Kurtág anche in *"Mit möglichst wenig Tönen möglichst viel sagen"*. *Ein Gespräch mit den Komponisten György Kurtág*, di Friedrich Spangemacher, «Neue Zürcher Zeitung», n. 134, 13-14 giugno 1998.

7. *Omaggio a Luigi Nono*, op. 16, per voci miste, su testi di Anna Achmatova e Rimma Daloš (1979).

8. In occasione di un concerto a Budapest, Claudio Abbado aveva fatto pervenire a Kurtág, per il tramite di Hans Landesmann, la sua analisi *Anton Weberns Orchesterstücke op. 6. Eine vergleichende Betrachtung der Fassungen von 1909 und 1928 als Vorstufe der Interpretationen*, contenuta nell'edizione con facsimile realizzata dall'Universal Edition di Vienna

nel 1983 per il centenario della nascita di Webern (cfr. anche A.I. De Benedictis, *Incontri con la musica contemporanea*, cit., p. 260). Il ricordo di Márta, da contestualizzare dopo il 1983, posticipa di qualche anno i fatti narrati, da collocare al 1978. Cfr. anche oltre nel testo.

9. Presumibilmente il ricordo riconduce al primo concerto interamente dedicato a Nono programmato a Budapest il 3 ottobre 1978, in cui furono eseguiti *Il canto sospeso*, *Como una ola de fuerza y luz* e *Sarà dolce tacere* (solisti e interpreti: Slavka Taskova, Klára Takács, Boldizsár Keönch, Norbert Szelecsényi; coro e orchestra sinfonica della Radio e Televisione Ungherese, diretti da Andrzej Markowski).

10. Il progetto dimora tuttora incompiuto.

11. Le Sinfonie di Mahler citate da Kurtág sono state eseguite da Abbado con la Berliner Philharmonisches Orchester tra il 1991 (n. 4) e il 1995 (n. 9). Nella cronologia dei concerti abbadiani con i Berliner, la n. 8 (in programma nel 1994) precede in realtà la n. 9.

12. Otto Klemperer è stato Direttore dell'Opera di Budapest dal 1947 al 1950.

13. Cfr. a questo riguardo due lettere di Nono ad Abbado, del 4.11.1977 («...il tuo splendido Mahler...») e del 13.9.1978 («...ora mi stai rispondendo con la II di Mahler...»), in copia presso l'*ALN*.

14. Ricordo riportato anche in *"Mit möglichst wenig Tönen möglichst viel sagen"*. *Ein Gespräch mit den Komponisten György Kurtág*, cit.

15. Nono partecipò nel 1988 al terzo Festival Internazionale di Musica dal titolo *Music for humanism, peace and friendship among Nations*, tenutosi a Leningrado tra il 15 e il 24 maggio. Il suo 2° *No hay caminos, hay que caminar...* Andrej Tarkowskij, per sette cori [gruppi orchestrali] venne eseguito il 20 maggio.

16. Si tratta di György Lukács, *A modern dráma fejlődésének története* [Lo sviluppo storico del dramma moderno], Kisfaludy-Társaság, Budapest 1911.

17. Nel 1988, la prima edizione di «Wien Modern», festival fondato da Abbado l'anno prima, presentò numerose composizioni di Kurtág, Ligeti e Nono. Tra i diversi lavori, ... quasi una fantasia... op. 27/1 per pianoforte ed ensemble di Kurtág ebbe la sua prima esecuzione il 6 novembre (con l'Ensemble Modern diretto da Peter Eötvös, Zoltán Kocsis al pianoforte). Frances-Marie Uitti, per cui Nono aveva scritto la parte di violoncello di *Guai ai gelidi mostri* (in cartellone allo stesso Festival del 1988), sarà in seguito la dedicataria di *Ligatura – Message-Hommage à Frances-Marie Uitti (The Answered Unanswered Question)* op. 31/b, composto da Kurtág nel 1989. Barbara Maurer (viola) partecipò presumibilmente al Festival come membro di qualche gruppo cameristico.

18. Cfr. nota precedente.

19. Alexander Pereira era stato nominato Segretario Generale del Wiener Konzerthaus nel 1984; in questa funzione, e con campagne promozionali mirate al pubblico più giovane, riuscì a modernizzare la scena concertistica del Festival viennese.

20. Il riferimento va al concerto del 3 novembre 1994 a Valencia, in cui Abbado, a capo della Gustav Mahler Jugendorchester, eseguì quella che di fatto è da considerare la prima assoluta di *Stele* op. 33, per orchestra (dedicata allo stesso Abbado e ai Berliner Philharmoniker). Intesa come una sorta di "esecuzione prova", la performance non arrivò a soddisfare le attese del compositore. Nei cataloghi e nelle cronologie dedicate a Kurtág, la prima esecuzione assoluta di questa composizione è infatti comunemente postdatata al 14 dicembre 1994, allorché Abbado la programmò infine a Berlino, con i Berliner Philharmoniker, dopo averla "testata" nel mese precedente con la compagine orchestrale giovanile in almeno tre sedi diverse (Valencia, Madrid e Vienna, città citate da Kurtág oltre nel testo). Cfr. a questo riguardo la cronologia riportata in Angela Ida De Benedictis – Vincenzina Caterina Ottomano, *Claudio Abbado e la musica contemporanea*, «Analecta Musicologica», 54, 2018, pp. 122-148; 140.

21. Cfr. a questo riguardo la testimonianza di Abbado in De Benedictis, *Incontri con la musica contemporanea*, cit., pp. 261-262. Anche lo stesso titolo non fu reso definitivo che a Berlino. Nel programma di sala del 6 novembre 1994, alla Großer Saal del Wiener Konzerthaus, la composizione era presentata come *Orchesterskizzen zu Stele* op. 33. Gli altri pezzi in programma erano: *Coptic Light* (1986) di Morton Feldman, *Das Augenlicht*, op. 26 (1935) di Anton Webern, e *Arcana* (1925-1927) di Edgard Varèse. Abbado dirigeva la Gustav Mahler Jugendorchester con l'Arnold Schoenberg Chor in *Das Augenlicht*.

22. Cfr. *supra*, nota 8.

23. Cfr. *supra*, nota 9.

24. Prima del concerto del 1978 (cfr. nota 9) *Como una ola de fuerza y luz* era già stato eseguito a Budapest nel 1973, con Slavka Taskova e Maurizio Pollini solisti; in questa prima occasione, l'Orchestra Sinfonica di Budapest era stata diretta da Claudio Abbado. Pollini non figurava invece tra i solisti dell'esecuzione avvenuta nel 1978.

25. Tra i vari cicli interdisciplinari proposti a Berlino da Abbado, spicca quello intitolato «Die Antike» [L'Antichità] sviluppato con varie istituzioni culturali nel 1994-95. In questa cornice fu proiettato il video su *Coefore* e le *Eumenidi* di Eschilo, dirette da Peter Stein, così come il suo *Antiken-Drama im Armeetheater. Peter Stein inszeniert die Orestie in Moskau*.

26. *Messages de Feu Demoiselle R. V. Troussova* [Poslanija pokojnoj R. V. Trusovoj], ventuno liriche di Rimma Daloš op. 17, per soprano ed ensemble (1976-80). La prima esecuzione assoluta ebbe luogo a Parigi, al Palais des Arts,

il 14 gennaio 1981 (Ensemble Intercontemporain; solista Adrienne Csengery; direttore Sylvain Cambreling).

27. Cfr. *supra*, nota 8.

28. Le città natali di Ligeti (Tarnaveni) e Kurtág (Lugoj), entrambe in Transilvania, fanno parte della Romania dal 1918, e sono tuttora sede di una consistente minoranza ungherese.

29. Dalla precedente risposta di György Kurtág si evincebbe che si tratti del concerto del 1978 citato a nota 9, dove in effetti il citato lavoro di Nono era in programma. La replica di Márta Kurtág porta invece a retrodatare l'incontro con la musica di Nono al concerto del 1973 menzionato a nota 24, a cui risalirebbe anche l'incontro personale con Pollini citato prima nel corso dell'intervista.

30. Questi aspetti sono stati più volte menzionati da Kurtág, riportando sempre il ricordo al primo incontro con Luigi Nono (cfr., per esempio, *"Mit möglichst wenig Tönen möglichst viel sagen"*. *Ein Gespräch mit den Komponisten György Kurtág*, cit.).

31. Cfr. nota 2. *Zwiegespräch*, per quartetto d'archi ed elettronica (in collaborazione con György Kurtág jr.), venne eseguito per la prima volta a Basilea il 12 novembre 1999. La versione eseguita il 28 maggio 2002 alle Wiener Festwochen – dal Quartetto Keller e da György Kurtág jr. al sintetizzatore – rimanda per esattezza alla sua quarta revisione.

32. Si tratta della partitura Universal Edition 12697, catalogata in *ALN* come «musFO 19».

33. Dal 1945 al 1985 direttore della casa editrice musicale Universal Edition, Vienna.

34. Si veda *Colloquio con Luigi Nono. Di Michelangelo Zurletti*, in *Luigi Nono. Scritti e colloqui*, a cura di Angela Ida De Benedictis e Veniero Rizzardi, vol. II, Ricordi-Lim, Milano 2001, pp. 446-450; 447 («[...] è il mio limite, che non riesco più a scrivere una partitura. Non per caso *Prometeo* è alla quarta versione. Non riesco a fissare il materiale definitivamente. Forse non si può più definire. Possiamo solo proporre, suggerire, tentare, discutere»).

35. Il riferimento va a *La lontananza nostalgica utopica futura. Madrigale per più "caminantes"* con Gidon Kremer, penultima composizione di Nono (1988). Le note di commento di Gidon Kremer presenti sul CD edito dalla Deutsche Grammophon nel 1992 riferiscono, anche umoristicamente, della difficoltà di Nono a completare in tempo la composizione per la data della prima esecuzione.

36. *Omaggio a György Kurtág*, per strumenti e live electronics, ha preso forma nel 1983 in una prima versione pressoché frutto di improvvisazione; solo tre anni dopo è stata fissata in notazione e istruzioni per i *live electronics*, in una versione sostanzialmente differente.

37. Cfr. Judit Kele, *L'homme allumette*, un documentario su György Kurtág (Francia, Film d'Ici 1996), pubblicato in DVD da Idéale Audience International nel 2006. I passaggi con

Abbado durante le prove di *Stele* sono compresi tra 37'30" e 42'00".

38. Si veda, nella partitura di *Stele* op. 33 (Editio Musica Budapest, 2003), p. 5ss. I contrabbassi sono divisi in 1-10 e, con arcata differente, 11-12.

39. Cfr. anche nota 31.

40. A seguito di un incidente occorso nel 1982, Ildikó Moynók (1948-2012) aveva perso l'uso della parola, poi faticosamente recuperato dopo sette anni di mutismo. Istantanee del lavoro condotto con lei durante le prove di *What is the Word* sono visibili nel video documentario citato a n. 37. Si leggano anche, in Appendice, Doc. 1 e 3.

41. Nella prima versione da camera di *What is the Word* op. 30 la solista "rivive" la sua stessa esperienza riproducendo nella balbuzie le parole dell'ultimo testo composto da Samuel Beckett, in francese (*Comment dire*), mentre il compositore la istruisce al pianoforte verticale. *What is the Word* ha avuto una seconda versione per gruppi strumentali e un ensemble vocale distribuiti nello spazio (op. 30b). Kurtág, che prima d'allora non aveva mai musicato un testo tradotto, ha utilizzato inizialmente una versione ungherese (curata da István Siklós) dell'originale francese, per integrare nella seconda versione la traduzione inglese dello stesso Beckett, intitolata appunto *What is the Word*. Per maggiori informazioni sulla 1a e 2a versione di *What is the Word* cfr. anche Michael Kunkel, «Das Artikulierte geht verloren». *Eine Beckett-Lektüre von György Kurtág*, «Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung», n. 13, Aprile 2000, pp. 38-43.

42. Nella partitura di *What is the Word* (Editio Musica Budapest, 1995) il coro, così come alcuni strumenti, sono disposti nella sala e compare la precisa indicazione «Dirigent: womöglich dirigiert in Richtung Saal» [Direttore: possibilmente dirige rivolto alla sala]. Cfr. a questo riguardo anche il Doc. 3 allegato alla presente intervista, dove Kurtág, al punto 1, afferma che il direttore deve essere rivolto verso la sala. Nello stesso Doc. 3 si trova anche un accenno al "teatro povero" [théâtre pauvre], che contraddistingue tanto l'essenza di Beckett quanto del brano di Kurtág, menzionato oltre da Márta.

43. Sala in cui l'opera fu eseguita in prima assoluta il 27 ottobre del 1991, nell'ambito di un concerto del Festival Wien Modern interamente dedicato ad Andrej Tarkovskij (con l'Ensemble Anton Webern diretto da Claudio Abbado, e l'Ensemble vocale Tomkins diretto da János Dobra). Sull'inadeguatezza della sala cfr. anche Doc. 3. Da notare che nello stesso concerto fu eseguito 2° *No hay caminos, hay que caminar... Andrej Tarkovskij*, composto da Luigi Nono nel 1987 per sette "cori" strumentali distribuiti nello spazio. I brani eseguiti in quell'occasione sono incisi nel CD *Homage à Andrej Tarkovsky* (Deutsche Grammophon 1996).

44. Nel biennio 1993-1994 Kurtág è stato Composer in Residence dei Berliner Philharmoniker, ospite dell'Institute

for Advanced Study (Wissenschaftskolleg zu Berlin).

45. La tournée giapponese dei Berliner diretti da Abbado si svolse nell'ottobre 1994, dunque un mese prima della prima esecuzione della versione provvisoria di *Stele* a Valencia e due prima della versione definitiva (cfr. *supra*, nota 20).

46. *Double concerto*, op. 27/2 per pianoforte, violoncello e due ensemble da camera (1989-1990).

47. Il 9 maggio 2002, appena venti giorni prima che avesse luogo la presente intervista, il *Double concerto* era stato eseguito a Londra, presso la Queen Elizabeth Hall, dalla London Sinfonietta e dal Manson Ensemble, con Zoltán Kocsis al pianoforte e Miklós Perényi al violoncello.

48. In seguito, questo collegamento tra *Stele* e l'ouverture *Leonore* (n. 3) è stato rimarcato anche da Alex Ross in *The Rest Is Noise: Listening to the Twentieth Century*, Picador, New York 2007, pp. 532-533 (ed. it.: *Il resto è rumore. Ascoltando il XX secolo*, Bompiani, Milano 2009).

49. Sul legame con Robert Klein e il suo ruolo nella conoscenza di autori come Valéry, Mallarmé, Rimbaud e lo stesso Beckett, si leggano anche i ricordi del compositore in György Kurtág, *Entretiens, Textes, Dessins. Trois entretiens avec Bálint András Varga*, Contrechamps, Genève 2009, pp. 90-93.

50. La circostanza potrebbe essersi verificata nell'arco di tempo compreso tra il 1967 e il 1986. In quegli anni Beckett diresse a Berlino almeno sette dei suoi lavori, in tedesco.

51. Nel 1994, anno in cui Abbado sviluppò a Berlino il «Faust-Zyklus».

52. Messa in scena alla Berliner Schaubühne (Berlino Ovest) da fine maggio 1971.

53. L'Iffland-Ring è un anello ornato di diamanti con l'effigie di August Wilhelm Iffland, attore e drammaturgo tedesco attivo tra Otto- e Novecento. L'anello viene assegnato al più eminente attore teatrale tedesco contemporaneo da parte di un attore che lo ha ricevuto a suo tempo e che decide volontariamente di passarlo al successore.

54. Registrazione edita nel 1993 dalla Sony Classical (Berliner Philharmoniker, dir. Claudio Abbado). Anche nel CD la lettura dei testi è affidata alle voci di Bruno Ganz e Susanne Lothar.

55. Si tratta dell'episodio n. III/12 dei *Kafka-Fragmente* op. 24, per soprano e violino (1985-87), intitolato «Szene in der Elektrischen» [1910: «In sogno, domandavo alla ballerina Eduardova di danzare ancora una volta la Csárdás...»]. Per la sua esecuzione si prevede che il violinista suoni uno strumento diversamente accordato oltre a quello utilizzato nel resto del ciclo, e che si sposti tra due legggi per simulare la presenza dei due musicisti descritti nel testo.

56. Realizzata dall'architetto Edgar Wisniewski a partire da un progetto di Hans Scharoun, la Kammeraal della Philharmonie di Berlino è stata inaugurata il 28 ottobre 1987.

57. Il riferimento al nono e ultimo cielo del Paradiso dantesco è pronunciata in italiano da Kurtág.

58. Cfr. nota 43.

59. Si tratta degli *Hölderlin-Gesänge* op. 35a, per baritono e strumenti (1993-1997/99, "work in progress"), suddivisa in due "libri". Ancora all'epoca dell'intervista si trattava di studi preparatori per un'opera più vasta in cui erano contemplati anche successivi inserimenti scenici. Dopo la prima berlinese a cui il compositore accenna oltre nell'intervista (di cui non è stato possibile rinvenire tracce documentarie, ma che rimanda verosimilmente a una primissima versione presentata all'interno dell'«Hölderlin-Zyklus» nel 1993) gli *Hölderlin-Gesänge* furono eseguiti a Parigi da Kurt Widmer il 21 e 23 ottobre 1998, in una selezione di brani per baritono solo.

60. Citazione tratta da una lettera di Nono ad Abbado da Berlino del 7 settembre 1986 (in copia presso l'ALN). Originale con varie parole sottolineate e in maiuscolo, qui normalizzate.

61. Il concerto ebbe luogo alla Philharmonie di Berlino il 3 dicembre 1993 (con riprese il 4 e il 5 dicembre) e, oltre ai brani di Kurtág e Beethoven, prevedeva anche l'esecuzione di *Eine Faust-Ouverture* di Richard Wagner e *Ramifications* di György Ligeti. Su *Grabstein für Stephan* ed elementi legati alla ripresa a Colonia del 14 maggio 1994 si veda anche il Doc. 5b riprodotto a fine intervista.

62. Op. 20, per soprano solo, del 1982.

63. Durante il lavoro di collazione di dati biografici e documentari su Claudio Abbado, condotto all'epoca dell'intervista per l'uscita del volume citato a nota 1, e protrattosi fino al 2008 per l'uscita del volume *Claudio Abbado alla Scala* (Rizzoli, Milano), fu possibile infine registrare svariate ore di conversazione avvenute in momenti e luoghi diversi (nastri presso l'archivio privato di Angela Ida De Benedictis). Anche per Kurtág, all'epoca del colloquio eravamo stati messi in guardia circa la sua riluttanza a parlare soprattutto in presenza di un microfono. Lo stesso compositore, durante l'intervista, ci aveva confermato il dato raccontandoci che il giorno prima, in occasione del concerto a Vienna (cfr. nota 2), la televisione ungherese aveva chiesto di posizionare i microfoni «semplicemente per ascoltare la conversazione tra me e Ligeti». Aggiungendo, con un sorriso: «Hanno messo i microfoni, e poi li hanno smontati: non c'è stata conversazione...».



Márta e György Kurtág
Foto di Judit Marjai

DOCUMENTO 1

Lettera manoscritta, originale in tedesco.
Senza data [seconda metà 1990-inizi 1991]¹

Lieber Maestro,
caro amico,

sono molto felice che la mia recitazione *What is the Word* di Beckett possa essere eseguita a Vienna.

È scritta per un'attrice disabile, che dopo un incidente d'auto per anni non ha potuto parlare – non come conseguenza dell'incidente, quanto perché in seguito è stata trattata in modo brutale dal suo regista. A tutt'oggi la sua lingua si inceppa, ed è esattamente questo che le dà in scena una tensione speciale.²

Tengo molto a questa composizione. Vorrei vederla eseguita in un cerchio delimitato da un proiettore con Ildikó Monyók (questo il suo nome) [al centro]. Allo stesso tempo, come in ... *quasi una fantasia* ... , dovrebbero essere distribuiti dappertutto in sala diversi strumenti, che suonano solo all'unisono o in modo leggermente eterofonico – se possibile: sotto la Sua direzione!

La recitazione è nel mio caso intonata in ungherese; per la versione viennese sto considerando anche un coro all'unisono di 8-10 voci che a mo' di eco ripetono lo stesso testo nell'originale inglese.

Se Lei è d'accordo, posso spedirLe la versione per orchestra per il 1° settembre 1991. Sarà facile da suonare per i musicisti.³

Molti cari saluti. Suo
György Kurtág

1. Inedita nella sua integrità (parzialmente citata da una minuta conservata presso la Paul Sacher Stiftung in Michael Kunkel, «Das Artikulierte geht verloren». *Eine Beckett-Lektüre von György Kurtág*, «Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung», n. 13, Aprile 2000, pp. 38-43: 38). Originale presso la Fondazione Claudio Abbado (per gentile concessione). In corsivo, qui come altrove, si riportano parole così come in originale nelle lettere. Nell'originale Kurtág segnala sul margine superiore, al contrario, il proprio nuovo indirizzo a Budapest.

2. Nella minuta conservata presso la Fondazione Paul Sacher si legge: "A tutt'oggi ancora balbetta, come Beckett stesso richiede".

3. Segue nella minuta: "Soltanto Lei dovrà condividere l'iniziativa con me – qualche volta dovrà prenderla lei, qualche volta io".

Handlung: Neue Adresse:
Budapest VII. Körtzf. 12. 9

Lieber Maestro,
caro amico,

Ich freue mich sehr, meine Rezitation „What is the word“ von Beckett, in Wien aufzuführen zu können.

Es ist geschrieben für eine behinderte Schauspielerin, die nach einem Autounfall jahrelang nicht reden konnte – nicht als Folge der Beschädigung, sondern weil sie nachher von ihrem Regisseur brutal behandelt wurde. Ihre Sprache ist bis heute gehemmt, und eben das gibt ihr auf der Bühne eine besondere Spannung.

Diese Komposition ist mir besonders wert – ich möchte sie in einem durch Scheinwerfer begrenzten Kreis auführen mit Ildikó Monyók (so heißt sie). Gleichzeitig sollen wie in der „... quasi una fantasia...“ überall im Saal Instrumente verschiedenster Art verteilt werden die nur unisono oder leicht heterophonisch mitspielen – wenn es möglich wäre: unter Ihrer Leitung!

Die Rezitation ist bei mir ungarisch vertont, ich überlege die Wiener Version auch eine Unisonorezitation für 8-10 Sänger die Echo-artig denselben Text im englischen Original wiederholen.

Ich kann die orchestrierte Version Ihnen bis dem 1. September 1991 übersenden, wenn Sie einverstanden sind. Es wird leicht zu spielen sein für die Musiker.

Sehr liebe Grüße
György Kurtág

Lettera manoscritta, originale in tedesco.
Senza data [maggio-giugno 1991]⁴

Caro Maestro,

riceverà la partitura a inizio agosto. Per precauzione spedirò una ulteriore copia anche alla Staatsoper di Vienna.

Il messaggero di queste righe, Francesco Possenti, è stato per vari anni mio studente di musica da camera all'Accademia di Musica [di Budapest]; lo considero un musicista eccellente.

Lo ascolti d'altronde Lei stesso!

Cordialmente,

Suo

György Kurtág

Caro Maestro,
Sie werden die Partitur in die ersten
Tage von August bekommen. Vorrich-
tlicher werde ich eine andere
Kopie auch an der Staatsoper Wien
schicken.
Der übergeben diese Zeilen, Francesco
Possenti war mehrere Jahre mein
Schüler in Kammermusik an der
Musikakademie, ich halte ihn
für einen sehr guten Musiker.
Übrigens, hören Sie es selber!
Herzlichst, Ihr
György Kurtág

4. Inedita. Originale presso la Fondazione Claudio Abbado (per gentile concessione).

Lettera manoscritta, originale in tedesco e francese.
Senza data [ante sett. 1991]⁵

Caro Maestro, lieber Freund,

è stato indimenticabilmente bello trovarsi da Lei. Grazie.

Adesso vorrei scriverle dei problemi tecnici che dobbiamo tenere in considerazione.

Dal momento che la sala è tutto l'opposto possibile del "teatro povero" di Beckett (e della mia musica)⁶ occorre riflettere su alcune correzioni.

(1) Poiché lei dirige verso la sala, si potrà prevedere per tutti i musicisti delle pedane, supponiamo di legno grezzo (grossolanamente rifinite), ma almeno per l'insieme vocale dei 5 cantanti, collocati molto lontani l'uno dall'altro, immagino dei plinti di legno grezzo (per esempio, la scaletta di Clov in *Fin de partie* {*Step-ladder* – *Blockleiter*}).

Quello che è importante per tutte queste cose: avere qualcuno dei vostri scenografi per consigliarci e poi realizzare tutto ciò che è necessario.

(2) Poiché la sala è troppo grande per il mio pezzo, credo che occorra utilizzare dei microfoni per l'ensemble vocale, soprattutto per la solista recitante, e anche per il violino solo dell'epilogo.

(3) Avere, in linea di principio, la possibilità di proiettori-luci per la recitante, l'ensemble vocale, il VI. Solo.

(4) Una richiesta – se lei potesse scegliere personalmente il VI. Solo (che deve anche cantare) e l'ensemble vocale.

(4a) a proposito del Soprano dell'ensemble vocale avrei una proposta: la mia allieva d'un tempo Enikő ButtKay [...]. / Lei conosce il mio stile, ha già interpretato, molto bene, qualcuno dei miei cicli vocali.

(5) La prego di inviare le date dei concerti e il contratto alla recitante: Ildikó Monyók [...].

(6) Vorrei avere la possibilità di scegliere durante le prove tra un pianoforte a coda e un verticale con il terzo pedale (*supersordino*).

(7) Ripeto la richiesta generale per lei e per l'ensemble: avrei bisogno dei vostri pareri e del vostro aiuto per arrivare alla versione definitiva durante le prove. (Ne abbiamo già parlato, a proposito delle sordine degli ottoni.)

(8) All'inizio di settembre lei riceverà una cassetta con la versione recitante-pianoforte. Non posso garantire la qualità sonora – ma forse potrà dare un'idea dello svolgimento della composizione. Mi dia solo l'indirizzo dove spedirla.

(9) Il materiale d'orchestra è promesso per il 15 sett.

E: ancora una volta

grazie!

e attendo con impazienza di rivederla alle prove.

Suo

György Kurtág

5. Inedita. Originale presso la Fondazione Claudio Abbado (per gentile concessione).

6. Qui e oltre in questo Doc. 3 le parentesi quadre originali nella minuta di Kurtág sono mutate in tonde per evitare interferenze con le integrazioni o gli omissis dei curatori.

Caro Maestro, lieber Freund,
 es war unvergesslich schön bei
 Ihnen zu sein. Danke.
 Jetzt möchte ich über die techni-
 schen Probleme schreiben, die
 wir wrochischen müssen.
 Comme la salle est le contrain-
 pment du théâtre pauvre de
 Bregenz, et de ma musique, j'il faut
 réfléchir sur des corrections.
 ① Puisque vous dirigez vers la
 salle, on pourra exécuter pour
 tous les musiciens des estrades
 dans de bois nudit schlecht
 gehalten, mais au moins pour
 l'ensemble vocal dans 5 chœurs
 posés avec soin. L'un de l'autre,
 j'imagine des postaments de
 bois nudit (par exemple l'examen

de l'Or en Fin de Partie [Step-ladder-
 Booklets]
 Ce qui est important pour tous ces
 choses: d'avoir quelqu'un de vos experts
 scéniques pour nous conseiller et après
 réaliser tout ce qui est nécessaire.
 ② Puisque la salle est trop grande
 pour ma pièce, je crois qu'il faut
 l'atténuer des microsphones pour l'en-
 semble vocal, surtout pour la
 soli de récitant, même pour le solo
 solo de l'opéra.
 ③ Avoir un jumage, la possibili-
 té de projecteurs lumineux pour
 la scène, l'ensemble vocal, le
 Vh. Solo.
 ④ Une demande - si vous pourriez
 personnellement choisir le Vh. Solo
 qui doit chanter avec l'ensemble
 vocal.
 ⑤ à propos du Soprano de l'ensemble

vocal, j'aurais une proposition: mon
 ami en elle Eniko Butty, [Tel: 334 9689]
 H. 1120 Wien
 Seckring. 12/10
 Elle est au contact de mon style,
 elle a très bien interprété déjà quelques
 uns de mes cycles vocaux!
 5) Je vous en prie d'envoyer les dates
 de concerts envisagés et le
 contact à la scène:
 Ildiko Mogyk
 Budapest
 Madich tér 5
 6) Je voudrais avoir la possibilité
 de choisir au cours des répétitions
 entre un piano à queue et un piano
 no avec 3-ème pédale [supraordinale]
 7) Je récite la demande générale
 à vous et à l'ensemble:

4-
 j'aurais besoin de leurs conseils
 et de leur aide pour créer la
 version définitive au cours des répétitions.
 [Nous en avons parlé déjà à pro-
 pos des machines de cuirées]
 8) Début septembre vous aurez
 une cassette avec la version actuelle
 piano. Je ne peux garantir le
 niveau sonore, mais peut être ça
 donne une idée du déroulement
 de la composition. Seulement donnez-
 moi l'adresse ou je peux l'envoyer.
 9) Le matériel d'ordinateur est prêt
 pour le 15 sept.
 Et: encore une fois
 merci!
 et j'attends impatiemment
 de vous revoir, avec respect,
 Votre
 György Kurtág

Cartolina, originale in tedesco.
Senza data [1992]⁷

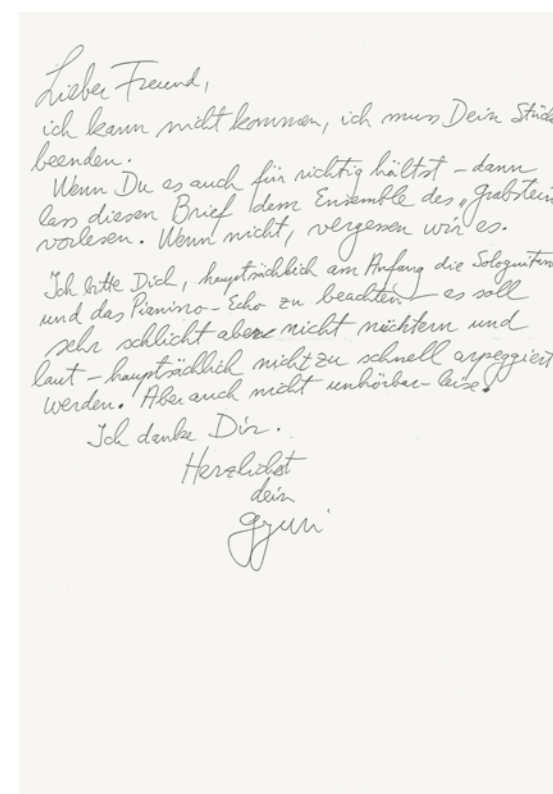


Fotocopia di lettera; originale in tedesco.
Senza data [ma: 8 dic. 1994]⁸

Caro amico,

non posso venire, devo terminare il tuo pezzo.⁹
Nel caso in cui andasse bene anche per te – leggi pure questa lettera all'ensemble del *Grabstein*. In caso contrario, lasciamo perdere.
Ti prego, soprattutto all'inizio, di fare attenzione alla chitarra sola e al verticale in eco – questa parte deve essere molto semplice ma non sobria e forte – soprattutto non deve essere arpeggiata troppo velocemente. Ma nemmeno flebile-inudibile.

Ti ringrazio.
Con affetto
Tuo
György



8. Inedita. Originale presso la Collezione György Kurtág della Paul Sacher Stiftung (per gentile concessione).

9. Si tratta di *Stele*, op. 33 (cfr. anche, nel colloquio con Kurtág, la nota 20 a p. 45).

Berlin, 8.5.94

Liebe Kollegen, liebe Freunde,
Leider kann ich an den Proben nicht teilnehmen.
Aber ich möchte ein Paar Worte über Grabstein
für Stephan ^{Sch} auch sagen.

Diese Komposition ist an der Grenze des
Nichtsgeschehens. Die Gitarre spielt fortwäh-
rend dieselbe ^{primitive} Harmonikfolge vom quasi e moll
der leeren Saiten bis cisdur, häufig sogar ohne
das cis zu erreichen; ein jeder von Ihnen hat
höchstens 2-3 Melodie-Solo zu spielen und auch diese
nur 3 bis 5-tönig.

Es geschieht nichts, das Werk kann absolut unbedeu-
tend oder auch sehr erschütternd sein.

Erschütternd kann es nur sein wenn jeder von
Ihnen daran glaubt und seinen scheinbar unbe-
deutender Melodie-Floskeln das Gewicht langer,
grosser Melodien gibt - und die anderen ^{spielen} es mit
Tönen und Geräuschen so umgeben, wie ich
es bei den Proben und Konzerten der Philharmonie
so oft im klassischen Repertoire hören und erleben
dürfte. Ich danke Ihnen - liebe Kollegen und Freunde
György Kurtág

DOCUMENTO 5B

Bella copia, allegata alla precedente (5A).
Originale in tedesco; datata.

Berlino 8.5.1994

Cari colleghi, cari amici,
purtroppo non posso partecipare alle prove¹⁰. Ma vorrei dirvi qualche parola
su *Grabstein für Stephan*.

Questa composizione è ai confini di una situazione in cui non succede nulla.
La chitarra suona continuamente la stessa primitiva sequenza armonica, dal
quasi mi minore delle corde vuote fino al do diesis maggiore, spesso senza
nemmeno raggiungere il do diesis; ciascuno di voi ha al massimo 2-3 melodie
solistiche da suonare e anche queste fatte solo di 3 fino a 5 note.

Non succede niente, il pezzo potrebbe essere assolutamente insignificante o
molto sconvolgente.

Può essere sconvolgente solo se ognuno di voi ci crederà e darà alle sue frasi
melodiche apparentemente insignificanti e vacue il peso di lunghe, grandiose
melodie - e gli altri esecutori lo circondano di suoni e rumori così come spes-
so ho potuto sentire e sperimentare nel repertorio classico durante le prove e
nei concerti della Filarmonica.

Vi ringrazio - cari colleghi e amici,
György Kurtág

10. La data della lettera permette di ricondurre queste parole alla prima ripresa di *Grabstein für Stephan* che i Berliner Philharmoniker, diretti da Claudio Abbado, eseguirono a Colonia il 14 maggio 1994. La prima assoluta del brano ebbe luogo a Berlino, con i medesimi interpreti, il 3 dicembre 1993 (cfr. colloquio con Kurtág, nota 61, a p. 47). Per la cronologia delle riprese del brano, dirette da Abbado, cfr. Angela Ida De Benedictis - Vincenzina Caterina Ottomano, *Claudio Abbado e la musica contemporanea*, cit., p. 142.



György Kurtág, Basilea 1992
Foto di Sibylle Ehrismann
Fondazione Paul Sacher, Basilea

Programma generale

1

Games, játékok, giochi

Anteprima in città

**sabato 20 ottobre
e domenica 21 ottobre
dalle ore 11 alle ore 17**

Secret Public Scatole sonore in spazi urbani

Micro-concerti a cura
di ZAUM_percussion
(artists in residence 2018–2020)

in collaborazione con
Comune di Milano
Fondazione Antonio Carlo Monzino
Container Lab Association

con il sostegno di
MiBAC
SIAE - Sillumina

da un progetto di Ictus Ensemble,
Bruxelles

Ingresso gratuito

La mappa dei luoghi sarà disponibile
sul sito www.milanomusica.it a partire
da lunedì 8 ottobre 2018.

Testi da pagina 179

domenica 21 ottobre, ore 18
Teatro alla Scala
Ridotto dei Palchi "A. Toscanini"

Inaugurazione mostra György Kurtág. Segni, giochi, messaggi

a cura di Heidy Zimmermann,
Cecilia Balestra e Franco Pulcini

Produzione Teatro alla Scala
in collaborazione con
Fondazione Paul Sacher, Basilea
e Milano Musica

Ingresso dal Museo
Teatrale alla Scala
(largo Ghiringhelli, 1)

Testi da pagina 21

1

What is the Word

Inaugurazione

domenica 21 ottobre, ore 20
Teatro alla Scala

Filarmonica della Scala Gergely Madaras, direttore György Kurtág jr., sintetizzatore Mike Svoboda, trombone

György Kurtág, György Kurtág jr.

Zwiegespräch. Dialogo per
sintetizzatore e orchestra
Trascrizione per orchestra
di Olivier Cuendet
Prima esecuzione in Italia

Pascal Dusapin

Watt per trombone e orchestra

Igor Stravinskij

Petruška

Per ricordare Luciana Pestalozza
e Claudio Abbado

in coproduzione con
Teatro alla Scala
Filarmonica della Scala

con il sostegno di
Intesa Sanpaolo

Concerto in abbonamento
Biglietti € 40/20/10/5

Testi da pagina 71

2

What is the Word

martedì 23 ottobre, ore 20.30
Università Cattolica
Aula Magna

Quartetto Prometeo Giulio Rovighi, violino Aldo Campagnari, violino Danusha Waskiewicz, viola Francesco Dillon, violoncello

György Kurtág

Hommage à András Mihály
12 microludi per quartetto
d'archi op. 13

László Vidovszky

da *Zwölf Streichquartette* n. 1, 4, 6, 9

György Kurtág

Sei Momenti Musicali op. 44
per quartetto d'archi

György Kurtág

Aus der Ferne V. Alfred Schlee
in memoriam

Secreta Funeral Music
in memoriam László Dobszay

Prima esecuzione in Italia

Clov's last monologue (a fragment)

Prima esecuzione in Italia

Arioso – Hommage à Walter Levin 85
(in Alban Bergs Manier)

Alban Berg

Quartetto per archi op. 3

in collaborazione con
Università Cattolica del Sacro Cuore

Concerto in abbonamento
Biglietti € 10 solo in prevendita
(non è prevista biglietteria serale)

Testi da pagina 77

Piccolo Teatro Grassi
dal 23 ottobre al 4 novembre 2018

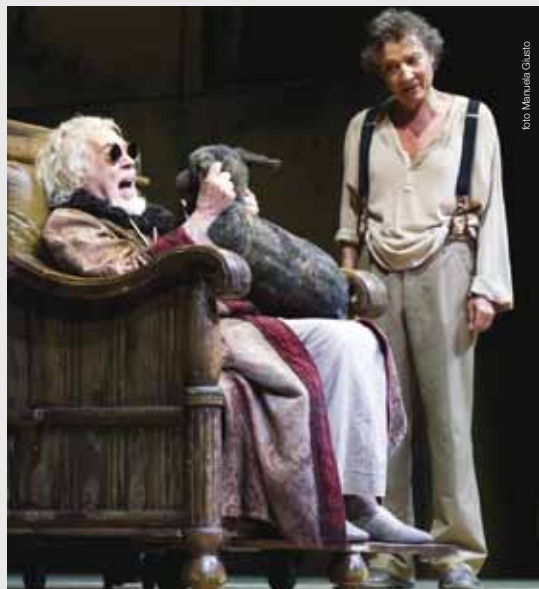


foto: Manuela Giusto

Finale di partita

di Samuel Beckett
regia Andrea Baracco

scene e costumi Marta Crisolini Malatesta
musiche Giacomo Vezzani

con Glauco Mauri, Roberto Sturno
produzione Compagnia Mauri Sturno

1h e 15' senza intervallo

Intero platea € 33
Intero balconata € 26

prezzo speciale Progetto Beckett-Kurtág € 20 *

* per i possessori di tagliando di ingresso per
Fin de partie (Teatro alla Scala) o per i concerti
di Milano Musica.

martedì, giovedì, sabato ore 19.30; mercoledì e venerdì
ore 20.30; domenica ore 16.

www.piccoloteatro.org

2

Games, játékok, giochi

sabato 27 ottobre, ore 20.30
Teatro Gerolamo

Il teatro della voce
Quattro nuove composizioni
per un "teatro di voce"
in prima assoluta

Laura Catrani, regia
Pasquale D'Ascola, luci
e supervisione artistica
Sahba K. Amiri, Elsa Biscari
Elisa Dal Corso,
Cristina Rosa, soprano
Giorgio Casati, violoncello
Danilo Gervasoni,
Rosario Grieco,
Cristiana Palandri,
Alberto Mirko Zambelli
composizione musicale
elettroacustica

Pietro Dossena
A fragmented deity

Rachel Beja
L'asta mensile

Omar Gabriel Delnevo
There is a flower that bloometh

Maria Vincenza Cabizza
Si (I'm smiling)

in collaborazione con
Conservatorio G. Verdi di Milano
Teatro Gerolamo

Concerto fuori abbonamento
Biglietti € 10

Testi da pagina 183

3

What is the Word

lunedì 29 ottobre, ore 19
Teatro Elfo Puccini
Sala Shakespeare

Ensemble Orchestral
Contemporain
Daniel Kawka, direttore

György Ligeti
Kammerkonzert
per 13 musicisti

Marcello Filotei
Disturbing Bach
Prima esecuzione assoluta
Commissione Milano Musica e EOC

Carmine Emanuele Cella
Stades d'ombre, stades de lumière
Prima esecuzione assoluta
Commissione Milano Musica e EOC

in collaborazione con
Teatro Elfo Puccini

con il sostegno di
Institut français
Fondazione Nuovi Mecenati

Concerto programmato
in collaborazione con la Francia in Scena,
stagione artistica dell'Institut français
Italia / Ambasciata di Francia in Italia.

Concerti in abbonamento
Biglietti € 10

Testi da pagina 83

4

What is the Word

lunedì 29 ottobre, ore 21
Teatro Elfo Puccini
Sala Shakespeare

Ensemble Orchestral
Contemporain
Andrea Pestalozza, direttore
Natalia Zagorinskaia, soprano

Niccolò Castiglioni
Momenti musicali
per 7 strumenti

Marco Stroppa
Hommage à Gy. K.
per viola, clarinetto e pianoforte

György Kurtág
Messaggi della defunta Signorina
R. V. Trussova, op. 17
21 poesie di Rimma Daloš per
soprano ed ensemble da camera

in collaborazione con
Teatro Elfo Puccini

con il sostegno di
Institut français
Fondazione Nuovi Mecenati

Concerto programmato
in collaborazione con la Francia in Scena,
stagione artistica dell'Institut français
Italia / Ambasciata di Francia in Italia.

Concerti in abbonamento
Biglietti € 10

Testi da pagina 89

3

Games, játékok, giochi

sabato 3 novembre, ore 20.30
domenica 4 novembre, ore 16.30
Teatro Bruno Munari

DALL'ALTO
Dramma musicale circense

Riccardo Nova, compositore
Giacomo Costantini, regia
Roberto Olivan, coreografo
Caterina Boschetti, Giulio
Lanfranco, Clara Storti, acrobati
Simon Wiborn, acrobata
e danzatore
Pino Basile, Simone Beneventi,
percussioni
Massimo Marchi, regia del suono
Riccardo Nova, live electronics
Beatrice Giannini, costumista
Flavio Cortese, disegno luci
Filippo Malerba, coordinamento

Implementazione tecnologica audio
a cura di **AGON** acustica informatica
musica

produzione Milano Musica
produzione esecutiva Quattro4

in collaborazione con
Teatro del Buratto
Circo El Grito
AGON acustica informatica musica

con il sostegno di
Ernst von Siemens Musikstiftung

Spettacolo fuori abbonamento
per bambini e adulti
Biglietti € 10 (serale),
€ 8 (pomeridiano)

Testi da pagina 189

5

What is the Word

Fondazione Teatro alla Scala

Concerto a Torino, nell'ambito della rassegna Rai NuovaMusica

lunedì 5 novembre, ore 20.30Teatro Elfo Puccini
Sala Shakespeare**martedì 6 novembre, ore 18**Teatro alla Scala
Ridotto dei Palchi "A. Toscanini"**venerdì 9 novembre, ore 20.30**

Torino, Auditorium Rai "A. Toscanini"

Duo pianistico
Bruno Canino – Antonio Ballista**György Kurtág**Brani dalle *Trascrizioni da Machaut a J. S. Bach* per pianoforte a quattro mani e per due pianoforti**György Kurtág**Brani per due pianoforti da *Játékok***György Ligeti**

Cinque pezzi per pianoforte a quattro mani

Béla BartókSette pezzi per due pianoforti da *Mikrokosmos***Niccolò Castiglioni***Omaggio a Edvard Grieg* per due pianoforti**Ferruccio Busoni***Fantasia contrappuntistica* per due pianoforti

in collaborazione con Teatro Elfo Puccini

in collaborazione con Amici della Scala

in collaborazione con Festival Milano Musica

Concerto programmato in collaborazione con la Francia in Scena, stagione artistica dell'Institut français Italia / Ambasciata di Francia in Italia.

Concerto in abbonamento
Biglietti € 10

Testi da pagina 99

Ingresso libero fino ad esaurimento posti

Testi da pagina 118

Testi da pagina 141

64

6

What is the Word

4

Games, játékok, giochi

Fondazione Teatro alla Scala

venerdì 9 novembre, ore 20
domenica 11 novembre, ore 16
Auditorium di Milano**lunedì 12 novembre**
Auditorium San Fedele**15, 17, 20, 22, 24, 25**
novembre, ore 20
Teatro alla Scala**Orchestra Sinfonica di Milano G. Verdi**
Ensemble vocale
Il canto di Orfeo
Sylvain Cambreling, direttore
Gianluca Capuano, direttore dell'ensemble vocale
Gerrie de Vries, voce solista
Csaba Király, pianoforte**Franz Schubert***Sinfonia n. 5 in si bemolle maggiore* D 485**György Kurtág***New Messages* op. 34a per orchestra**György Kurtág***Samuel Beckett: What is the Word* op. 30b per voci e gruppi da camera spazializzati**Franz Schubert***Sinfonia n. 8 in si minore* D 759 "Incompiuta"

Il concerto del 9 novembre è preceduto alle ore 18 da un incontro con Enrico Reggiani

in coproduzione con Fondazione Orchestra Sinfonica e Coro Sinfonico di Milano G. Verdi nell'ambito della Stagione Sinfonica 2018/19

con il sostegno di Intesa Sanpaolo

Concerto programmato in collaborazione con la Francia in Scena, stagione artistica dell'Institut français Italia / Ambasciata di Francia in Italia.

Concerto in abbonamento
(data a scelta)
Biglietti € 36/27/25/21/16

Testi da pagina 107

Francesco Zago, chitarra elettrica
Pierre Bastien, mecanium, tromba e tastiere
Giovanni Cospito, regia acusmatica
Filippo Berbenni, regia tecnica

ore 19

Chemins Acousmatiques français
Analisi e guida all'ascolto a cura di Giovanni Cospito**François Bayle***Toupie dans le ciel* (nuova versione 2009) per acusmonium

ore 21

Francesco Zago
Orgelbüchlein per chitarra elettrica e live electronics
Prima esecuzione assoluta**Pierre Bastien***Quiet Motors* per orchestra Mecanium, tromba, tastiere e *live electronics*

in coproduzione con San Fedele Musica

in collaborazione con Plunge Dicult

nell'ambito della rassegna INNER_SPACES#3

Concerto fuori abbonamento
Biglietti € 12/8/6

Testi da pagina 193

György Kurtág
Samuel Beckett: Fin de partie scènes et monologues opéra en un acte
Prima mondiale**Orchestra del Teatro alla Scala**
Markus Stenz, direttore
Pierre Audi, regia
Christof Hetzer, scene e costumi
Urs Schönebaum, luci

Interpreti

Hamm **Frode Olsen**
Clov **Leigh Melrose**
Nell **Hilary Summers**
Nagg **Leonardo Cortellazzi**

Nuova produzione

in coproduzione con De Nationale Opera, Amsterdam

Commissione Teatro alla Scala e De Nationale Opera, Amsterdam

con il sostegno di Ernst von Siemens Musikstiftung

Editore Universal Music Publishing
Editio Musica Budapest
Rappresentante per l'Italia Casa Ricordi, Milano**Biglietti da € 11 a € 150**
(più prevendita)

Testi da pagina 119

65

7

What is the Word

domenica 18 novembre
ore 15 e ore 20
Teatro Gerolamo

Sophie Klußmann, soprano
Nurit Stark, violino
Peter Riegelbauer, contrabbasso
Luigi Gaggero, cimbalom

György Kurtág

In ricordo di un tramonto invernale
op. 8 su poesie di Pál Gulyás
per soprano, violino e cimbalom

Sette canzoni op. 22
su poesie di Amy Károlyi
e un haiku di Kobayashi Issa
nella traduzione ungherese
di Dezső Tandori
per soprano e cimbalom

Einige Sätze aus den Sudelbüchern
Georg Christoph Lichtenbergs op. 37
per soprano e contrabbasso

Otto duetti op. 4
per violino e cimbalom

Scene da un romanzo op. 19
Quindici canzoni su poesie
di Rimma Daloš per soprano, violino,
contrabbasso e cimbalom

in collaborazione con
Teatro Gerolamo

Concerto in abbonamento
(orario a scelta)
Biglietti € 10

Testi da pagina 129

8

What is the Word

lunedì 19 novembre, ore 20.30
Teatro alla Scala

Orchestra Sinfonica
Nazionale della Rai
Heinz Holliger, direttore
Pierre-Laurent Aimard,
pianoforte

György Kurtág
Stele op. 33
per grande orchestra

György Ligeti
Concerto per pianoforte e orchestra

György Kurtág
Brani pianistici in prima italiana

Béla Bartók
Concerto per orchestra

in coproduzione con
Teatro alla Scala

in collaborazione con
Orchestra Sinfonica
Nazionale della Rai

con il sostegno di
Intesa Sanpaolo
Institut français
Fondazione Nuovi Mecenati

Concerto programmato
in collaborazione con la Francia in Scena,
stagione artistica dell'Institut français
Italia / Ambasciata di Francia in Italia.

Concerto in abbonamento
Biglietti € 40/20/10/5

Testi da pagina 141

Accademia Teatro alla Scala

mercoledì 21 novembre, ore 17
Teatro alla Scala
Ridotto dei Palchi "A. Toscanini"

Ensemble "Giorgio Bernasconi"
dell'Accademia Teatro alla Scala
Arnaud Arbet, direttore
Hilary Summers, contralto

György Kurtág
Tre pezzi – Tre altri pezzi per
clarinetto e cimbalom op. 38/38a

Maurice Ravel
Trois poèmes de Stéphane Mallarmé
per voce ed ensemble

Pierre Boulez
Dérive 1

Igor Stravinskij
Pribaoutki per voce ed ensemble
Berceuses du chat per voce
e tre clarinetti
Ragtime per ensemble

György Kurtág
Brefs messages op. 47
per ensemble

produzione
Teatro alla Scala

in collaborazione con
Accademia Teatro alla Scala

con il contributo di
Regione Lombardia

Concerto fuori abbonamento
Ingresso gratuito previo ritiro
del biglietto presso la biglietteria
del Teatro alla Scala

Testi da pagina 149

9

What is the Word

venerdì 23 novembre, ore 20.30
Pirelli HangarBicocca

Salome Kammer, voce
ZAUM_percussion
Simone Beneventi, Carlota
Cáceres, Lorenzo Colombo
Artists in residence 2018/2020

Mario Bertoncini
Tune (1965, ad libitum)
per piatti sospesi
(amplificati e spazializzati)

Daniele Ghisi
This is the Game
per voce ed elettronica
Seconde voci registrate:
Ginevra Nervi, Andrea Agostini
con estratti audio dalle registrazioni
di Alan Watts

Commissione Milano Musica
e Festival Neue Musik Rockenhausen
Prima esecuzione in Italia

Olga Neuwirth
Pallas/construction
per tre percussionisti
e live electronics
Prima esecuzione in Italia

in collaborazione con
Pirelli HangarBicocca

Concerto in abbonamento
Biglietti € 10

Testi da pagina 153

5

Games, játékok, giochi

sabato 24 novembre, ore 11.30
Pirelli HangarBicocca

Costruire con la Musica
PYO – Pasquinelli Young
Orchestra
con "I Piccoli Musici Estensi"
Olivier Cuendet, direttore

Concerto e workshop di giovani
strumentisti

György Kurtág, Olivier Cuendet
Játékok – Games (2016)
per ensemble
Prima esecuzione in Italia

in coproduzione con
SONG onlus – Sistema Orchestre
Giovanili in Lombardia
nell'ambito della "Sesta Settimana
del Sistema in Lombardia"
e del progetto di raccolta
di strumenti Costruire con la Musica

in collaborazione con
Pirelli HangarBicocca

Concerto fuori abbonamento
Biglietti € 5

Testi da pagina 197

10

What is the Word

lunedì 26 novembre, ore 20.30
Chiesa di San Marco

Les Cris de Paris
Geoffroy Jourdain, direttore

John Wilbye
Draw on sweet night a 6 voci
William Byrd
Tristitia et anxietas (prima pars)
a 5 voci

John Wilbye
O wretched man a 5 voci
Orlando Gibbons
What is our life? a 5 voci

Paolo Pizzetti
What is the Word
(omaggio a Samuel Beckett)
Commissione Milano Musica
con il sostegno di Ernst von Siemens Musikstiftung
Prima esecuzione assoluta

Pomponio Nenna
La mia doglia s'avanza a 4 voci
Carlo Gesualdo
O vos omnes a 5 voci
Tristis est anima mea a 6 voci

Luca Marenzio
Crudele acerba a 5 voci
György Kurtág
Omaggio a Luigi Nono, op. 16
per coro misto
Eight Choruses to poems
by Dezső Tandori, op. 23
per coro misto

in collaborazione con
Accademia di Musica Antica di Milano
con il sostegno di
Ernst von Siemens Musikstiftung
Institut français
Fondazione Nuovi Mecenati

Concerto programmato
in collaborazione con la Francia in Scena

Concerto in abbonamento
Biglietti € 10

Testi da pagina 159



Disegno di György Kurtág
Fondazione Paul Sacher, Basilea

What is the Word

Concerti sinfonici
e cameristici,
musica elettronica

1

domenica 21 ottobre 2018

ore 20

Teatro alla Scala

What is the Word

Inaugurazione

Per ricordare Luciana Pestalozza e Claudio Abbado



Filarmonica della Scala
Gergely Madaras, direttore
György Kurtág jr., sintetizzatore
Mike Svoboda, trombone

György Kurtág (1926), **György Kurtág jr.** (1954)

Zwiegespräch

Dialogo per sintetizzatore e orchestra (2015, 21')

Trascrizione per orchestra di **Olivier Cuendet** (1953)

Prima esecuzione in Italia

Introduzione. Tears

Visions (Hokusai)

Babel

Love Song

Birds

Ombra dell'ombra

Tempest

Féerie

Solace

Pascal Dusapin (1955)

Watt per trombone e orchestra (1994, 17')

*

Igor Stravinskij (1882–1971)

Petruška (1947, 34')

I. The Shrovetide Fair

II. Petruška

III. The Blackamoor

IV. The Shrovetide Fair, and the Death of Petruška

RAI Radio3 trasmetterà il concerto in diretta radiofonica

Márta, György Kurtág
e György Kurtág jr., 2006
Foto di Andrea Felvégi

in coproduzione con

TEATRO ALLA SCALA

FILARMONICA DELLA SCALA

con il sostegno di

INTESA SANPAOLO

Nell'agosto del 1910, Stravinskij ebbe l'idea di scrivere un pezzo da concerto per pianoforte e orchestra ispirato dall'idea di «un burattino scatenato che, con le sue diaboliche cascate di arpeggi, esaspera la pazienza dell'orchestra, la quale a sua volta gli replica con minacciose fanfare. Ne segue una terribile zuffa che, giunta al suo parossismo, si conclude con l'accasciarsi doloroso e lamentevole del povero burattino». Trovò subito il personaggio adatto, Petruška, il burattino del teatro popolare russo, «l'eterno infelice eroe di tutte le fiere, di tutti i paesi! Era questo che volevo, avevo trovato il mio titolo». Sergej Djagilev ascoltò quella musica con entusiasmo e convinse il compositore a trasformarla in un balletto. Elaborarono dunque una trama, ambientandola a Pietroburgo, nella piazza dell'Ammiragliato, durante le feste della settimana grassa: in mezzo a una folla chiassosa e variopinta, un Ciarlatano presenta al pubblico i suoi burattini animati, Petruška, la Ballerina e il Moro. Il più sensibile è Petruška che si innamora della Ballerina. Lei però gli preferisce l'ottuso ma prestante Moro, che alla fine uccide Petruška in mezzo alla confusione del carnevale. Il compositore portò a termine la partitura nel maggio del 1911 (poi sottoposta a una completa revisione nel 1947), e il balletto andò in scena il mese dopo con le coreografie di Michail Fokin. La dimensione del metateatro, l'intersecarsi dei personaggi sulla piazza con quelli del teatrino, l'atmosfera festosa, costituirono meccanismi molto efficaci per dare sostanza drammatica alla vicenda interiore del protagonista. L'idea delle emozioni imprigionate nel corpo di una marionetta suggerì a Stravinskij l'uso di materiali musicali di tipo meccanico, di sonorità aspre e percussive, di nette contrapposizioni di blocchi sonori, di timbri stridenti che imitassero il suono delle orchestre popolari o degli organetti di Barberia. I temi apertamente diatonici, che rimandano alla musica da fiera, da banda, da

cabaret, si intrecciano in giochi politonalità, con continui cambiamenti di metro che anticipano la ritmica del *Sacre*.

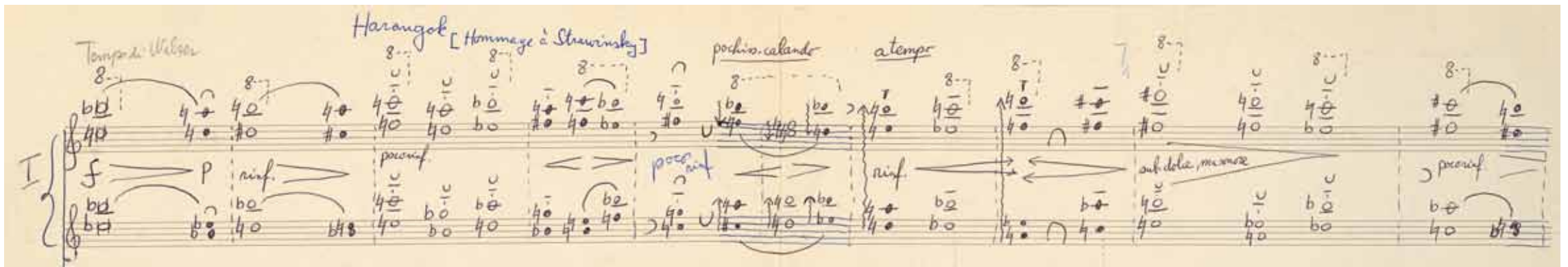
Tratti drammatici e grotteschi ha anche *Watt*, concerto per trombone e orchestra di Pascal Dusapin, ispirato dall'omonimo romanzo di Samuel Beckett del 1953: è la storia di un uomo, Watt, che va a servire nella casa di un certo signor Knott, per poi finire in manicomio, dove questo strano "servizio" viene raccontato con un umorismo acre, attraverso vicende esemplari. Questo romanzo, che contiene alcuni embrioni del maturo linguaggio beckettiano, come il rapporto servo-padrone (che ritornerà in Clov-Hamm, in *Finale di partita*) o la descrizione non solo di un accadimento, ma di tutte le sue possibili varianti, ha subito irretito Dusapin: «Sono stato affascinato dal personaggio di Watt, dalla sua solitudine, dalle sue battaglie. Lotta contro se stesso e contro quelli che lo circondano. Il tema delle forze antagoniste che percorre l'opera di Beckett è pure molto forte». Il risultato è una partitura dal carattere teatrale, concepita come un monologo del trombone, che interviene nel discorso musicale come un vero e proprio attore, con ampi gesti sonori, in un contesto orchestrale minaccioso e carico di tensione. Dusapin aveva familiarizzato con il trombone in due lavori del 1987, *Sly* e *Indeed*. Nel comporre *Watt*, nel 1994, ha esplorato ulteriori possibilità dello strumento insieme al trombonista Alain Trudel, dedicatario e primo interprete del concerto, soprattutto nelle tessiture estreme, nei suoni multifonici, nelle potenzialità "ludiche" dello strumento. Il solista usa spesso la sordina *plunger* (simile alla ventosa di uno sturalavandini) che permette di produrre suoni simili alla voce umana, e i multifonici che creano un tono lamentoso, come il motivo iniziale che sembra un grido di dolore. Sfrutta diverse proiezioni del padiglione nello spazio, crea continue interazioni ed echi con i

tromboni dell'orchestra e con gli altri ottoni, gioca spesso su trilli microtonali, si muove nei registri estremi sempre seguito come un'ombra dall'orchestra, intona una sorta di recitativo che culmina in una catena di trilli e in una lunga sezione pulsante. La tensione si interrompe improvvisamente, e magicamente, con una triste melodia (su un tetracordo per toni interi) cantata dentro lo strumento e raddoppiata dall'ottavino (stimbrato, con molta aria), accompagnata da una nota pedale, lievemente contrappuntata da fagotti e violoncelli, poi ripresa dal solista (con il trombone contralto): «L'idea mi è venuta – ricorda il compositore – ascoltando mia figlia, allora piccola, che canticchiava mentre sistemava delle bambole. Ho annotato quella melodia che poi ho rielaborato.» Il concerto si conclude con una coda, insieme sinistra e rassegnata, affidata ancora al trombone e all'ottavino.

L'archetipo della forma concertante ritorna in *Zwiegespräch*, composto originariamente nel 1999 da György Kurtág insieme al figlio György jr. come una «conversazione a due» per quartetto d'archi ed elettronica. Padre e figlio hanno continuato a lavorarci per otto anni, confrontando due modi di pensare la musica e le nuove tecnologie, sottoponendo la partitura a continue revisioni, modificando l'ordine dei movimenti, facendo nuovi esperimenti: «Comunicavamo le nostre idee attraverso metafore – ricorda György jr. – [...] una volta ho detto che stavo pensando a una musica come una goccia d'acqua che sta per cadere, ma non so quando. E mio padre ha scritto il primo movimento del lavoro intitolato: *Lacrime*». Nel 2012 il direttore svizzero Olivier Cuendet (autore anche di un arrangiamento orchestrale di *Játékok*) ne ha fatto una trascrizione per orchestra in quattro movimenti, poi ampliata nel 2014 nella versione definitiva in nove movimenti. La parte del sintetizzatore (che ha una notazione con ampi

margini di improvvisazione) si alterna più che fondersi con l'orchestra, che sfrutta a sua volta sonorità particolari, come quelle di due flauti dolci (sopranino e tenore), di un pianoforte verticale (con pedale di sordina) e di un vasto set di percussioni. Nell'introduzione lieve e misteriosa, come un'ombra di suono, gli archi suonano con sordine di metallo, e passano l'archetto sul corpo dello strumento, i fiati producono solo aria, pianoforte, arpa e timpani vengono soltanto accarezzati. La seconda parte del primo movimento (*Tears*) si dipana come un lungo recitativo, con interventi puntiformi e irregolari come gocce, con i soffici accordi finali che ricordano le cisterne di lacrime evocate da Bartók nel *Castello di Barabablu*. Dopo *Visions (Hokusai)*, movimento dinamico e insieme misterioso, l'idea del recitativo ritorna in *Babel*, basato su una scrittura aleatoria, con una serie di linee melodiche, dal carattere appassionato e vagamente medio-orientale (per i sottili glissati tra le note), che si alternano su uno sfondo uniforme di contrabbassi e grancassa, e poi si affastellano, senza una precisa sincronizzazione metrica, fino a raggiungere il massimo grado di densità. In *Love Song*, una melodia del sintetizzatore, come un *cantus firmus*, si alterna con una massa leggera e ritmica (gli archi ancora con sordine di metallo) e con una linea cantabile di flauto dolce e violino solo. Un carattere lieve, incantato ha anche il quinto movimento (*Birds*), con i disegni appuntiti dei legni e delle percussioni e gli armonici degli archi che imitano il canto degli uccelli, mentre in *Ombra dell'ombra* temi rapidi e febbrili si intrecciano in un flusso ricco di sfumature timbriche (ottenute anche strappando e stropicciando dei pezzi di carta). Dopo un assolo per sintetizzatore (*Tempest*), e la polifonia frenetica di *Féerie*, *Zwiegespräch* si conclude con un movimento lento (*Solace*) dominato da magiche bolle di suono che sembrano provenire dal nulla e scomparire nel nulla.

Gianluigi Mattiotti



György Kurtág, *Harangok (Hommage à Stravinsky)* per pianoforte a quattro mani, da *Játékok IV* (1979), partitura autografa (particolare). Fondazione Paul Sacher, Basilea. © UMP Editio Musica Budapest

Gergely Madaras

Gergely Madaras è stato recentemente nominato Direttore Musicale Designato dell'Orchestra Philharmonique Royal de Liège, per un incarico triennale a partire da settembre 2019. Madaras è inoltre Direttore Musicale dell'Orchestra Dijon Bourgogne e Direttore Principale della Savaria Symphony Orchestra in Ungheria, dove ha ottenuto grande successo di pubblico rafforzando i legami con le città di sede. Madaras è regolarmente direttore ospite, sul palco e in studio di registrazione, di importanti orchestre quali: BBC Symphony, Hallé, BBC Philharmonic, Maggio Musicale Fiorentino, Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI, Orchestre Philharmonique de Radio France, Copenhagen e Oslo Philharmonic, Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, Scottish Chamber Orchestra, Münchener Kammerorchester e Academy of Ancient Music. Inoltre, Madaras ha lavorato con le orchestre sinfoniche di Houston, Melbourne e Queensland e con la Auckland Philharmonia. È stato ospite alla English National Opera, Dutch National Opera, Hungarian State Opera e Grand Théâtre de Genève, distinguendosi anche nel repertorio operistico. Pur legato da sempre al repertorio tradizionale classico e romantico, Madaras è appassionato sostenitore di Bartók, Kodály e Dohnányi e intrattiene uno stretto legame con la musica contemporanea. Ha diretto oltre cento brani scritti dopo il 1970 e ha collaborato con compositori quali Pierre Boulez, George Benjamin e Peter Eötvös.

György Kurtág jr.

György Kurtág jr. è un compositore, performer e ricercatore specializzato nel design di metodi innovativi per l'insegnamento di strumenti digitali. Affascinato dallo studio dei comportamenti musicali, Kurtág jr. sviluppa il suo lavoro principalmente sulla base della Teoria dell'Intelligenza Collettiva (Collective Intelligence Theory). Il suo lavoro di ricerca include l'acquisizione e l'analisi dei gesti musicali. Ha inoltre contribuito allo sviluppo di: Méta-Mallette (Puce-Muse-Paris), Continuator Project (Sony C.S.L-Paris), Dolabip (SCRIME-Bordeaux), Midi controller per chitarra di Shadow (Germania). Attualmente è il coordinatore principale del Dipartimento Arts&Sciences dello studio SCRIME, presso l'Università di Bordeaux. Negli anni '80, György Kurtág jr. ha collaborato con alcuni tra i più importanti ricercatori-compositori americani nell'ambito della computer music quali John Chowning, Tod Machover, George E. Lewis e David Wessel all'IRCAM, istituto di ricerca musicale parigino riconosciuto a livello internazionale. Tutte queste esperienze lo hanno spinto a creare un originale universo musicale e digitale.

Mike Svoboda

Nel suo triplice ruolo di trombonista, compositore e didatta, Mike Svoboda è tra le più originali personalità musicali del nostro tempo, capace di costruire forti legami con gli ascoltatori attraverso la qualità delle sue interpretazioni. Svoboda sta ampliando significativamente il suo repertorio strumentale e ha eseguito più di 400 brani, tra cui numerosi concerti per trombone, a fianco di orchestre quali WDR Symphonieorchester, Bochumer Symphoniker, SWR Symphonieorchester, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Radio-Sinfonieorchester Stuttgart, BBC Scottish Symphony Orchestra, Bruckner Orchester Linz e Sinfonieorchester Basel sotto la direzione di Stefan Asbury, Peter Rundel, Jonathan Nott, Ilan Volkov e Dennis Russell Davis. I compositori con cui Mike Svoboda ha lavorato negli ultimi trent'anni testimoniano la varietà del suo repertorio: Sandeep Bagwahti, Sidney Corbett, Christian Jost, Manuel Hidalgo, Heinz Holliger, Benedict Mason, Wolfram Schürig, Martin Smolka, Mattias Spahlinger, Bernd Thewes e Frank Zappa. Ha eseguito in prima mondiale la *Canzona per sonare* per trombone alto e due gruppi orchestrali di Wolfgang Rihm, *Voyage III* di Toshio Hosokawa, il lavoro di teatro musicale *As I Crossed a Bridge of Dreams* di Peter Eötvös, *NUN* per flauto, trombone e orchestra di Helmut Lachenmann e il concerto per trombone e orchestra di Georg Friedrich Haas. È stato interprete della prima tedesca del concerto per trombone di Michael Nyman e di quello di Iannis Xenakis, *Troorkh*. Nella prossima stagione debutterà alla Elbphilharmonie con la prima esecuzione di un brano per soprano, trombone e ensemble di Beat Furrer. Dal 2007 è professore di trombone e musica da camera contemporanea alla Hochschule für Musik Basel.

Filarmonica della Scala

Claudio Abbado fonda la Filarmonica della Scala insieme ai musicisti scaligeri nel 1982. L'anno seguente la Filarmonica si costituisce in associazione indipendente. Carlo Maria Giulini guida le prime tournée internazionali; Riccardo Muti, Direttore Principale dal 1987 al 2005, ne promuove la crescita artistica e ne fa un'ospite costante nelle più prestigiose sale da concerto internazionali. Da allora l'orchestra ha instaurato rapporti di collaborazione con i maggiori direttori tra i quali Leonard Bernstein, Georges Prêtre, Lorin Maazel, Wolfgang Sawallisch, Myung-Whun Chung, Valery Gergiev, Zubin Mehta, Esa-Pekka Salonen, Yuri Temirkanov, Daniel Harding, Daniele Gatti. Dal 2015 Riccardo Chailly ha assunto la carica di direttore principale. La Filarmonica realizza la propria stagione di concerti ed è impegnata nella stagione sinfonica del Teatro alla Scala. Sono oltre 600 i concerti all'estero tenuti durante le numerose tournée. Ha debuttato negli Stati Uniti con Riccardo Chailly nel 2007 e in Cina con Myung-Whun Chung nel 2008. Nella scorsa stagione è apparsa in tournée in Europa guidata da Riccardo Chailly con concerti a Londra, Parigi, Budapest, Vienna e Lucerna, a Istanbul con Daniel Harding e Daniil Trifonov. Dopo i recenti concerti a Ljubljana, Wiesbaden, Gstaad e Grafenegg con Christoph Eschenbach, a Milano, Torino e Verona con Myung-Whun Chung, la Filarmonica è attesa in tournée a gennaio a Madrid, Parigi, Amsterdam, Lucerna, Lahti, Stoccolma, Baden-Baden con Riccardo Chailly. Da cinque anni è protagonista del *Concerto per Milano*, il grande appuntamento sinfonico gratuito in Piazza Duomo, tra le iniziative Open Filarmonica nate per condividere la musica con un pubblico sempre più ampio, di cui fanno parte anche le *Prove Aperte*, il cui ricavato è devoluto in beneficenza.

ad associazioni non profit milanesi che operano nel sociale, e il progetto *Sound, Music!* dedicato ai bambini delle scuole primarie milanesi. Particolare attenzione è rivolta al repertorio contemporaneo: la Filarmonica della Scala commissiona ogni anno una nuova composizione orchestrale ai compositori del nostro tempo. Hanno scritto per la Filarmonica autori quali Giorgio Battistelli, Carlo Boccadoro, Azio Corghi, Luis de Pablo, Pascal Dusapin, Peter Eötvös, Ivan Fedele, Matteo Franceschini, Luca Francesconi, Carlo Galante, Mauro Montalbetti, Salvatore Sciarrino, Giovanni Sollima, Fabio Vacchi. Consistente la produzione discografica per Decca, Sony ed Emi: in occasione del bicentenario verdiano ha inciso con Riccardo Chailly il CD *Viva Verdi* (Decca) che è risultato il disco di musica classica più venduto del 2013 in Italia, e pubblicato di recente anche in DVD. Con Sony ha intrapreso il progetto *'900 Italiano*, articolato in 3 DVD diretti da Georges Prêtre, Fabio Luisi e Gianandrea Noseda. Decca ha rilasciato il CD con la registrazione dal vivo della Sinfonia n. 9 di Mahler diretta da Daniel Barenboim alla Scala il 15 novembre del 2014. Da gennaio 2017 è disponibile il nuovo CD Decca diretto da Chailly che include *Ouvertures, Preludi e Intermezzi* di Opere che hanno avuto la "prima" al Teatro alla Scala. Due nuovi CD diretti da Chailly sono in uscita nella stagione 2018-2019. L'attività della Filarmonica della Scala non attinge a fondi pubblici ed è sostenuta da UniCredit, *Main Partner* istituzionale dell'Orchestra e dallo Sponsor Allianz.

lunedì 22 ottobre 2018
dalle ore 12.30 alle ore 15.30
Università Cattolica del Sacro Cuore
Aula Pio XI

What is the Word

**Beckett e la musica:
la lettura di György Kurtág**

Seminario a cura di
Enrico Reggiani



György Kurtág, *Samuel Beckett: Fin de partie. Scènes et monologues* (2010/17),
partitura autografa di "Premier monologue de Clov", p. 1 (297 x 210 mm).
Fondazione Paul Sacher, Basilea. © UMP Editio Musica Budapest

2

martedì 23 ottobre 2018
ore 20.30
Università Cattolica del Sacro Cuore
Aula Magna

What is the Word

Quartetto Prometeo
Giulio Rovighi, violino
Aldo Campagnari, violino
Danusha Waskiewicz, viola
Francesco Dillon, violoncello

György Kurtág (1926)
Hommage à András Mihály
12 microludi per quartetto d'archi op. 13 (1977/78, 9')

László Vidovszky (1944)
da *Zwölf Streichquartette* n. 1, 4, 6, 9 (2000, 15')

György Kurtág
Sei Momenti Musicali op. 44
per quartetto d'archi (2005, 10')

*

György Kurtág
Aus der Ferne V. Alfred Schlee in memoriam (1999, 3')

Secreta Funeral Music
in memoriam László Dobszay (2011, 3')
Prima esecuzione in Italia

Clov's last monologue (a fragment) (2014, 3')
Prima esecuzione in Italia

Arioso – Hommage à Walter Levin 85
(in Alban Bergs Manier) (2009, 3')

Alban Berg (1885–1935)
Quartetto per archi op. 3 (1909/10, 20')
Langsam
Modéré

in collaborazione con



UNIVERSITÀ
CATTOLICA
del Sacro Cuore

Alban Berg compose il suo Quartetto op. 3 nel 1910, quando, venticinquenne, era ancora allievo di Schönberg. Il maestro lo aveva spronato a cimentarsi con le forme strumentali (fino ad allora Berg aveva scritto soprattutto *Lieder*), e alla fine fu molto soddisfatto del risultato. Questo quartetto può essere in effetti considerato il primo lavoro maturo di Berg, per la potente carica emotiva unita a una solida architettura formale: i due movimenti, tematicamente molto elaborati, sono collegati in una struttura ciclica, con il primo in forma sonata, e il secondo in forma di rondò, ma con ripetizioni variate del ritornello, con la ripresa del tema del primo movimento. Con un linguaggio ormai libero dal sistema tonale, Berg costruisce tutta la struttura tematica a partire da un piccolo nucleo intervallare concentrato nelle battute iniziali, seguendo il principio dello sviluppo-variazione appreso da Schönberg. E ne ricava un materiale di forte plasticità, con un carattere gestuale, che emerge con forza sin dai primi brevi motivi, ritmicamente ben sagomati, ripetuti e variati, e concatenati in modo da creare un flusso tematico senza cesure, ma di grande ricchezza timbrica ed espressiva.

I compositori della scuola di Vienna costituiscono un punto di riferimento imprescindibile per il mondo creativo di Kurtág. Il suo primo quartetto, significativamente numerato come op. 1, fu composto nel 1959 al ritorno dal periodo di studi a Parigi, ed è un evidente frutto della sua frequentazione delle opere di Webern. Venti anni dopo ritornò al genere del quartetto per archi con i 12 “microludi”, dedicati ai 60 anni di András Mihály (compositore e direttore d’orchestra che si era speso molto per far conoscere la musica di Kurtág a Budapest e si era prodigato per far eseguire il suo primo quartetto). In questo lavoro, Kurtág non solo riprende e affina le forme aforistiche ereditate da Webern, ma sembra realizzare compiutamente, per la prima volta,

l’ideale di una musica capace di avvicinarsi al linguaggio verbale (o pre-verbale) con il minimo di materiale, riutilizzando anche elementi di composizioni precedenti, soprattutto dalla serie pianistica *Játékok*, iniziata nel 1973. Già il termine “microludi” suggerisce una strettissima parentela con quei giochi (*játékok*), oltre che con *Mikrokosmos* di Bartók, ma c’è anche un chiaro riferimento al *Clavicembalo ben temperato* di Bach, dato che ciascuna delle 12 miniature ruota intorno a una diversa nota della scala cromatica, e che lo stesso compositore definisce questo quartetto una «micro-suite ben temperata, senza costrizione di tonalità». Questi 12 piccoli pezzi toccano un’ampia gamma di espressioni, dalla calma assoluta all’agitazione drammatica; dalle bolle accordali afasiche e impalpabili del I microludio (nei bozzetti Kurtág annota «sospiri... sospiri-gri-da? ... mormorii»), ai movimenti volatili leggeri e velocissimi del IV (*Presto*) e del X (*Molto agitato*); dalla dimensione magica, atmosferica del V (*Lontano, calmo, appena sentito*), dove emerge una melodia lontana, come una voce consolatoria, ai giochi staccati, martellanti, bartókiani dell’VIII (*Con slancio*) e del IX (*Pesante, con moto*), impreziosito dagli arpeggi di armonici; dagli accordi inespressivi dell’XI al teso melodizzare del XII (*Leggiero, con moto, non dolce*).

Dopo *Officium Breve in Memoriam Andreae Szervánsky* del 1989, il percorso quartettistico di Kurtág prosegue con i *Sei Momenti musicali*, scritti tra il 1999 e il 2005, ispirati all’omonimo ciclo pianistico schubertiano, alimentati ancora una volta da materiali di lavori precedenti, caratterizzati ancora da una forte carica evocativa. Nel primo (*Invocatio*) la trama di gesti netti e violenti lascia spazio, nella sezione centrale, a una melodia appena mormorata, disegnata in “punta d’arco”. Il secondo (*Footfalls*) si ispira all’omonima pièce di Beckett e a una poesia di Endre Ady, due testi legati al ritmo dei passi femminili, resi con accordi incerti, stentati,

separati da lunghe pause. Dopo il guizzante, imprevedibile *Capriccio*, e l’elegiaco *In memoriam György Sebök*, che alterna un tema opprimente e momenti consonanti, come raggi di luce, nel quinto *Momento musicale, ...rap-pel des oiseaux...*, chiaramente influenzato da Messiaen, Kurtág gioca su armonici e note ribattute, creando l’effetto di una voliera, ritmicamente giocosa, interrotta due volte da un segmento del *Dies irae* intonato dal violoncello. L’ultimo movimento (*Les adieux*) si rifà esplicitamente allo stile di Janáček, con frasi che sembrano parlate, squarci impalpabili, eterei (“quasi in sogno”).

Per quartetto d’archi, Kurtág ha composto anche numerosi brevi lavori celebrativi, commemorativi, doni, omaggi personali, nei quali ha sempre cercato di modellare in suoni il carattere dei personaggi omaggiati, come dei ritratti in musica. Ad Alfred Schlee, direttore della casa editrice Universal di Vienna, che aveva protetto e sostenuto i compositori contemporanei anche durante la Guerra, Kurtág ha dedicato un ciclo di cinque pezzi intitolati *Aus der Ferne* (Da lontano). Mentre i primi quattro festeggiavano altrettanti compleanni di Schlee, *Aus der Ferne V* è un pezzo «in memoriam», composto qualche settimana dopo la sua morte, nel 1999. Un piccolo requiem “desolato e triste” costruito con armonie che fluttuano sopra il pizzicato ipnotico e funereo del violoncello, fino agli accordi dissonanti (*fortissimo*) come un grido di dolore, e al canto della viola (*pianissimo*), sul tasto, che sembra elevarsi verso un altro mondo. Alla memoria di László Dobszay, allievo di Zoltán Kodály, considerato in Ungheria una delle massime autorità nel campo del canto liturgico e della musica popolare, è invece dedicato *Secreta* (2011), un lamento funebre concentrato in 32 battute, fatto di piccoli glissati di semitono che si alternano a zone armoniche, e a mesti recitativi che si perdono nel nulla. Per gli 85 anni di Walter Levin, primo violino del Quartetto La Salle, Kurtág ha scritto

Arioso (2009), pagina pervasa da intenso lirismo, scritta nello stile di Alban Berg, con un or-dito denso e insieme delicato (da suonare con sordina), con brevi cesure accordali e misteriosi effetti d’eco. Ai 40 anni del Quartetto Arditti è invece dedicato *Clov’s last monologue* (2014), piccola pagina tratta dall’opera *Samuel Beckett: fin de partie. Scènes et monologues. Opéra en un acte* (alla quale Kurtág stava già lavorando in quel periodo) dominata da una linea cantabile del violoncello, che riporta le parole di Clov («M’hanno detto: Ma è questo l’amore, ma sì, ma sì, devi credermi, vedi bene che... è facile»), con gli altri strumenti che ne accompagnano i cambiamenti di umori con varie figurazioni e colori, in “tempo di tango”.

Assai diverso rispetto a quello di Kurtág è il percorso creativo seguito da un altro compositore ungherese, László Vidovszky, nato nel 1944, allievo di Ferenc Farkas a Budapest e poi di Olivier Messiaen a Parigi. Il suo approccio radicale e sperimentale con la composizione lo ha avvicinato al minimalismo e alla musica di Nancarrow, ad esempio nei numerosi lavori per piano MIDI. Nel 2000 ha composto 12 brevi Quartetti per archi: pezzi austeri, iconoclasti, focalizzati su strutture elementari, con materiali ridotti al minimo, liberi da retorica e convenzioni. Pezzi di grande immediatezza perché basati su processi facilmente afferrabili, che si sviluppano senza sorprese, basati ciascuno su *texture* così omogenee che sembrano generate da un solo strumento, e su tecniche strumentali diverse e ben definite: accordi staccati e intermittenti (nel n. 1), un ampio melodizzare intonato all’ottava da tutti gli strumenti, che viene via via fagocitato da un lungo pedale di quinte vuote (nel n. 4), una lunga triade tenuta che via via si deforma attraverso sottili slittamenti microtonali (nel n. 6), una polifonia statica ma ottenuta dall’intreccio di linee spigolose, che si muovono intorno a note perno (n. 9).

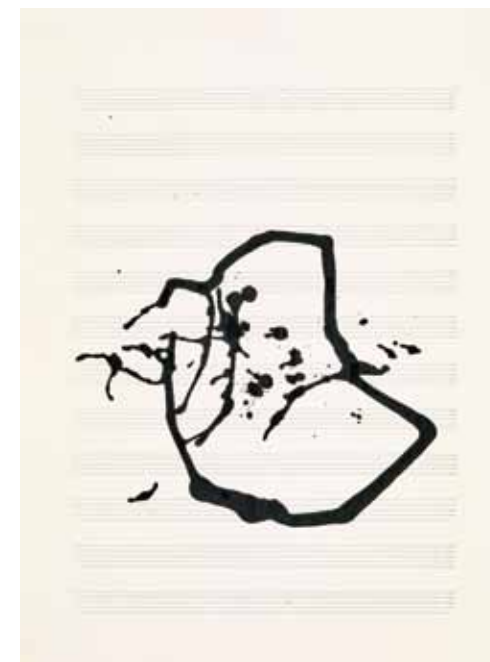
Gianluigi Mattiotti

Un insetto cerca la luce. L'accordo di suoni armonici [alla fine] simboleggia il raggio di luce, e in mezzo c'è tutta questa sporczia.
György Kurtág, a proposito del *Quartetto per archi* op. 1 del 1959



Quattro disegni a china di György Kurtág, anni '70 (ciascuno 336 x 241 mm). Fondazione Paul Sacher, Basilea

Ho preso la nozione del segno da Zeichen in Gelb, il quadro di Paul Klee. Mi sono reso conto che anch'io davo dei segni. [...] È stato Klee che ha dato loro un nome. [...] Anche la mia mano, che teneva la matita, non doveva intervenire tra me e il disegno. Ecco ciò che contava.
György Kurtág



Quartetto Prometeo

Vincitore della 50ª edizione del Prague Spring International Music Competition nel 1998, il Quartetto Prometeo è stato insignito anche del Premio Speciale Bärenreiter come migliore esecuzione fedele al testo originale del Quartetto K 590 di Mozart, del Premio Città di Praga come migliore quartetto e del Premio Pro Harmonia Mundi. Nel 1998 il Quartetto Prometeo è stato eletto complesso residente della Britten Pears Academy di Aldeburgh e nel 1999 ha ricevuto il premio Thomas Infeld dalla Internationale Sommer Akademie Prag-Wien-Budapest per le «straordinarie capacità interpretative per una composizione del repertorio cameristico per archi» ed è risultato secondo al Concours International de Quatuors di Bordeaux. Nel 2000 è stato nuovamente insignito del Premio

Speciale Bärenreiter al Concorso ARD di Monaco. Riceve il Leone d'Argento 2012 alla Biennale Musica di Venezia. È stato invitato, con grande successo da parte del pubblico e della critica, al Concertgebouw di Amsterdam, Musikverein, Wigmore Hall, Aldeburgh Festival, Prague Spring Festival, Mecklenburg Festival, Accademia di Santa Cecilia di Roma, Società del Quartetto di Milano, Amici della Musica di Firenze. Collabora con musicisti quali Mario Brunello, David Geringas, Veronika Hagen, Alexander Lonquich, Enrico Pace, Stefano Scodanibbio, Quartetto Belcea, Enrico Bronzi, Mariangela Vacatello, Antonii Baryshevskiy, Lilya Zilberstein. Particolarmente intenso è il rapporto artistico con Salvatore Sciarrino, Ivan Fedele e Stefano Gervasoni.

Ha inciso per Ecm, Sony e Brilliant. Dal 2013 è "quartetto in residence" all'Accademia Chigiana di Siena in collaborazione con la classe di composizione di Salvatore Sciarrino. È quartetto docente nell'ambito del progetto "Casa del quartetto" 2018, promosso dalla Fondazione i Teatri del Festival Borciani di Reggio Emilia. Il Quartetto Prometeo si caratterizza per la tenuta interpretativa e intellettuale oltre che per la comunicazione con il pubblico sia nel repertorio tradizionale che nella musica contemporanea. Da settembre 2018 Danusha Waskiewicz, che è stata prima viola dei Berliner Philharmoniker e ha collaborato per lungo tempo con Claudio Abbado, prenderà il posto di Massimo Piva.

Ho seguito Ligeti tutta la vita senza mai imitarlo.
È stato lui che mi ha sempre incoraggiato
a iniziare qualcosa di nuovo.
György Kurtág



Péter Eötvös, György Kurtág e György Ligeti,
in occasione del Festival Bartók a Szombathely, 1990.
Foto di Guy Vivien. Collezione György Ligeti,
Fondazione Paul Sacher, Basilea

3

lunedì 29 ottobre 2018
ore 19

Teatro Elfo Puccini
Sala Shakespeare

What is the Word

Ensemble Orchestral Contemporain
Daniel Kawka, direttore

György Ligeti (1923–2006)

Kammerkonzert (1969/70, 19')

per 13 musicisti

Corrente (Fließend)

Calmo sostenuto

Movimento preciso e meccanico

Presto

Marcello Filotei (1966)

Disturbing Bach (2018, 14')

Prima esecuzione assoluta

Commissione Milano Musica e EOC

Carmine Emanuele Cella (1976)

Stades d'ombre, stades de lumière (2018, 16')

Prima esecuzione assoluta

Commissione Milano Musica e EOC

Dopo il concerto si terrà un aperitivo con gli Artisti,
a sostegno dei progetti di Music Fund, grazie a Valle dell'Acate.

in collaborazione con



con il sostegno di



Concerto programmato in collaborazione
con la Francia in Scena, stagione artistica
dell'Institut français Italia / Ambasciata di
Francia in Italia.

L'Ensemble Orchestral Contemporain è un Ensemble à Rayonnement National et International – CERNI (Ensemble di rilevanza nazionale e internazionale) ed è sovvenzionato dal Ministero della Cultura e Comunicazione Francese (Ministère de la Culture et de la Communication – Drac Auvergne-Rhône-Alpes), dalla Regione Auvergne-Rhône-Alpes, dal Dipartimento della Loira, dal Comune di Saint-Étienne, oltre che da Spedidam e Sacem.

Ligeti compose il suo *Kammerkonzert* tra il 1969 e il 1970, subito dopo aver completato la partitura di *Ramifications*. Questo concerto si può considerare una sorta di cerniera tra lo stile delle *textures* materiche, micropolifoniche, reticolari degli anni '60, e i pezzi poliritmici, armonicamente diversificati, attenti ai fenomeni melodici, degli anni '70. Senza rifarsi a forme storiche, Ligeti crea un pezzo concertante, insieme virtuosistico, sofisticato e di grande immediatezza all'ascolto, lavorando su due procedimenti distinti: la sovrapposizione di strati ritmici diversi e un gioco armonico di permutazione delle altezze. Il risultato è una *texture* caleidoscopica, all'apparenza statica, ma in realtà molto movimentata al suo interno, piena di sfocature ed elementi sfalsati, una trama dalla quale emergono di volta in volta contorni melodici, figure ritmiche, languidi intrecci polifonici, sgangherati processi meccanici. Su tutto domina uno spirito giocoso, anti-espressionista, che evoca matematiche paradossali («una musica che non sia calcolata, ma si apparenti al mondo della geometria») e lo squilibrio formale («Voglio un certo ordine, ma un ordine un po' disordinato»). Ciascuno dei quattro movimenti si concentra su una particolare sonorità ed espressione musicale, sfruttando un organico di 13 strumenti solisti. Il primo movimento (*Corrente – Fließend*) si apre con un intreccio di voci denso e dissonante, compresso in un ambito intervallare molto ristretto, timbricamente vario (gli archi passano ad esempio lentamente dal tasto al ponticello), sul quale si innestano via via rapide figurazioni di pianoforte e clavicembalo, brevi disegni all'unisono dei fiati, un improvviso *Mi bemolle* intonato da tutti gli strumenti all'unisono, che poi si scioglie in una trama leggera e brulicante. Il secondo movimento (*Calmo sostenuto*) si divide in due parti: la prima appare come una superficie

sonora mucillaginosa, dalla quale emergono piccoli brandelli melodici, la seconda è invece dominata da una melodia acuta, acida, incandescente, con un'energia che si spegne gradualmente. Il terzo è un *Movimento preciso e meccanico*, tipica invenzione polimetrica fatta di disegni leggeri, staccatissimi o pizzicati, che riecheggia il secondo Quartetto e anticipa le illusioni acustiche multi-temporali del Trio con corno. Nel movimento conclusivo (*Presto*) si alternano e sovrappongono linee strumentali rapide e stravaganti, con ritmi diversi e a velocità diverse, come una folle conversazione nella quale ogni strumento cerchi di imporre il proprio carattere: il risultato è un *perpetuum mobile* insieme furioso e sussurrato.

I processi meccanici, quelli fisici, la loro interazione con le strutture musicali sono anche al centro della ricerca compositiva di Marcello Filotei, che riflette spesso nelle sue composizioni sui destini del pianeta e del genere umano, ricorrendo a simbolismi e suggestioni extramusicali. Emblematica l'idea compositiva di *Disturbing Bach*, che da un lato si ispira ai principi della termodinamica, dall'altro usa una citazione bachiana come simbolo dell'istinto di sopravvivenza della specie umana. *Disturbing Bach* è in un certo senso un pezzo sull'attrito, sulla forza che si oppone a qualsiasi movimento, sull'idea che l'universo, per l'energia che inevitabilmente si disperde, va verso la morte termica. A contrastare questo movimento verso la dissoluzione e la stasi c'è Bach: la citazione della Sonatina dall'*Actus tragicus* BWV 106, nella trascrizione fattane da Kurtág, reiterata, distribuita su tutti i registri e tra tutti gli strumenti dell'ensemble, ma sistematicamente disturbata da vari effetti strumentali, come i “glissati timbrici” degli archi (ottenuti spostando gradualmente l'arco oltre il ponticello), il frullato senza altezza del

fagotto, il soffio nel corno con il bocchino rovesciato, gli *slap* del flauto, i suoni percussivi ottenuti negli ottoni con il palmo della mano sul bocchino. Un effetto di decostruzione è anche quello applicato all'ampio disegno ciclico del pianoforte che comincia a sgretolarsi, a “perdere pezzi” fino a diventare una successione scarnificata di pochi suoni. In questo percorso Filotei innesta altri due procedimenti dalla forte valenza simbolica. Sulla membrana della grancassa vengono avviati, fuori sincrono, cinque metronomi (a 160). Poiché sono messi in interferenza tra loro dalla membrana della grancassa, per un principio fisico alla fine ritrovano la sincronia: «Questo per me simboleggia il fatto che se ciascuno tiene conto di quello che gli succede intorno, ritrova l'armonia». Questo riallineamento ritmico avviene nel finale del pezzo, in coincidenza con un secondo elemento simbolico: la ripresa del tema della Sonatina nella forma leggera e danzante di un valzer, che rappresenta l'estremo tentativo umano di resistere al caos incombente, anche se il suo suono rimane in sottofondo, sommerso dall'ineluttabilità del caos.

È invece il rapporto tra luce e ombra il fenomeno fisico che ha stimolato molti lavori di Carmine Emanuele Cella, come *Già s'ottennebra il giorno* (2012) per orchestra, *Reflets de l'ombre* (2013) per orchestra e live electronics, *When the light thickens* (2014) per ensemble ed elettronica, e il nuovo *Stades d'ombre, stades de lumière* per un ensemble di 15 musicisti. Cella è una figura atipica di compositore e ricercatore, che molto ha lavorato sulle relazioni tra matematica e musica, sviluppando un approccio con la composizione come costruzione del suono, come fenomeno che accade “nel” suono. In questa prospettiva sono state fondamentali le influenze del pensiero di Walter Branchi, dei lavori di Jonathan

Harvey (come *Mortuos Plango, Vivos Voco e Speakings*), dello spettralismo, e l'esperienza sull'orchestrazione assistita fatta con Yan Maresz sul software *Orchidée*, sviluppato all'IRCAM per trasformare qualsiasi suono in scrittura orchestrale. L'orchestrazione come strumento per generare una *texture* fatta di sfumature cromatiche e di colori, luci e ombre che cambiano in continuazione è anche alla base di *Stades d'ombre, stades de lumière*. Cella è partito da alcune considerazioni di carattere fisico e percettivo: «Il rapporto tra luce ed ombra è al centro della percezione per l'essere umano. Senza luce, le forme restano sconosciute, le distanze si annullano e lo spazio collassa. Senz'ombra, gli oggetti sono irreali e separati dal contesto». La luce e l'ombra non sono poi fenomeni omogenei e continui, come parrebbe intuitivamente, ma, come insegna la fisica, fenomeni complessi, articolati e graduali, con un ricco spettro di colori e differenti stati di oscurità. Cella ha immaginato un viaggio attraverso vari stati della luce e dell'ombra, cercando di realizzare un equivalente sonoro delle differenti componenti luminose, usando ogni nota non come parte di un “tema”, ma come una sorta di “fotone” capace di partecipare alla composizione di un'immagine sonora globale. Il lavoro è diviso in due parti, corrispondenti all'ombra e alla luce, ciascuna suddivisa in tre sezioni (*Penumbra, Antumbra e Umbra* la prima; *Iridescence, Transparence e Anamorphose* la seconda), come tre diverse varianti di luminosità, con al centro una piccola intercapedine affidata a pochi strumenti. Cella ha scelto sei tipi di suono corrispondenti intuitivamente ai sei gradi di ombra e di luce, e con l'ausilio del software *Orchidée* ha costruito la struttura dell'orchestrazione di ciascuna sezione, con una predominanza di fiati e percussioni gravi nella prima parte, e di archi nella seconda.

Gianluigi Mattietti

Disturbing Bach (2018)

Disturbing Bach è un pezzo sull'attrito, la forza che si oppone a qualsiasi nostro movimento, ci indebolisce, ci consuma. Più ci carichiamo di peso e di pensieri più rallentiamo, fino a fermarci, incatenati a poche idee, poche note, immobili con l'illusione di progredire. Bach è la nostra coscienza, giace in profondità e quasi sempre è troppo lontano. Per fortuna Kurtág ce lo avvicina con le sue trascrizioni, come quella della Sonatina dall'*Actus tragicus*, la BWV 106, piccola, essenziale, raccolta e necessariamente ridistribuita su registri estranei ed estremi. Attorno a Bach, però, il mondo non si ferma, va avanti faticosamente, l'attrito fa resistenza, consuma

gradualmente il moto perpetuo del pianoforte, ma non può impedire che i residui saltino su altri pentagrammi, si congelino, diventino un disturbo continuo, ripetuto. Ogni nota si fissa, diventa a tratti un rumore, per poi tornare alla sua follia ripetitiva: i pazzi dicono sempre la stessa cosa. Sullo sfondo Bach per sopravvivere si trasforma. Il passo pesante dell'*Actus tragicus* muta in un valzer, lotta per mantenere la sua leggerezza mentre il mondo lo sommerge. Ma l'attrito è inesorabile, tutto consuma e arresta. Fin quando ogni strumento rimane immobile con due sole certezze, le stesse per tutti, un paio di note da ripetere per inerzia, senza direzione.

Marcello Filotei

Stades d'ombre, stades de lumière (2018)

Il rapporto tra luce ed ombra è al centro della percezione per l'essere umano. Senza luce, le forme restano sconosciute, le distanze si annullano e lo spazio collassa. Senz'ombra, gli oggetti sono irreali e separati dal contesto. Immaginiamo, abitualmente, la luce e l'ombra come dei fenomeni omogenei e continui. La fisica, tuttavia, ha mostrato come in realtà i due fenomeni siano complessi e articolati. La luce è composta di un ricco spettro di colori e, allo stesso modo, l'ombra è composta di differenti stati di oscurità.

Il gioco creato tra luce e ombra ci permette di costruire un'immagine della realtà e partecipa alla nostra elaborazione della conoscenza. *Stades d'ombre, stades de lumière* è un pezzo per ensemble che cerca di realizzare un equivalente sonoro delle differenti componenti della luce e dell'ombra, per creare un nuovo accesso acustico all'interpretazione della realtà. Per ottenere questo risultato, ogni nota suonata è la componente di un'immagine sonora globale, unitaria e fisica. La musica, dunque, viene realizzata per composizione nel suono.

Carmine Emanuele Cella

Daniel Kawka

Invitato dalle più importanti orchestre europee – tra cui l'Orchestre Philharmonique de Radio France, Orchestre National de France, Orchestra Nazionale Russa, Orchestre de la Suisse Romande, Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI, Orchestre National de Montpellier, de Lille, de Lyon, Orchestre Philharmonique de Liège, Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Orchestre Philharmonique de Nice, Orchestra Filarmonica di Varsavia, ensemble intercontemporain, London Sinfonietta – e dai maggiori Festival musicali (Parigi, Roma, Ginevra, Brighton, Dublino, Varsavia, Budapest, Mosca, San Pietroburgo, Montréal, San Paolo, Seoul), Daniel Kawka è oggi considerato uno dei migliori interpreti della musica del ventesimo secolo e del repertorio romantico, da Beethoven a Strauss, repertorio al quale ora dedica la maggior parte della sua attività artistica. Direttore musicale dell'Ensemble Orchestral Contemporain, ha fondato nel

2010 l'Orchestra Sinfonica OSE dedicata ai grandi capolavori classici, romantici e moderni, dal XVIII al XX secolo. Il suo vasto repertorio si estende all'opera e ai grandi capolavori sinfonici con coro; ha diretto, tra gli altri, il *Requiem* di Verdi, *Ein Deutsches Requiem* di Brahms, la sinfonia *Resurrezione* di Mahler e *Romeo e Giulietta* di Berlioz. Dirige regolarmente cori ed ensemble vocali tra i più prestigiosi, quali New London Choir, Maîtrise de Radio France, Neue Vokalsolisten Stuttgart e Sinergy Vocals Ensemble. Ha interpretato le prime mondiali delle opere *Exercises de conversation* di José Evangelista all'Opéra National de Lyon, *Le Vase de parfums* di Suzanne Giraud, *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* di Jacques Lenot al Grand Théâtre de Genève. Negli ultimi anni ha diretto *Tristan und Isolde*, *Tannhäuser*, *Così fan tutte*, *Turandot*, *Le Dialogues des Carmélites*, *Il castello del Duca Barbablu*, *Rodrigue et Chymène*, *Julie*, *Ariane et Barbe-Bleue*,

Divorzio all'italiana, *Der Ring des Nibelungen*, *Pelléas et Mélisande*. Tra le opere di Wagner, Kawka si è concentrato soprattutto su *Parsifal*, *Tristan und Isolde*, *Tannhäuser* e *Der Ring des Nibelungen*, affermandosi sui più prestigiosi palcoscenici anglosassoni e tedeschi. Il suo repertorio comprende Beethoven, Wagner, Strauss, Bruckner, Mahler, insieme ai russi Šostakovič e Prokofiev. Ha eseguito come direttore ospite il ciclo completo delle sinfonie di Beethoven, di Brahms, le sinfonie e i cicli liederistici di Mahler, i poemi sinfonici di Richard Strauss, alcune sinfonie di Šostakovič e l'opera completa di Stravinskij, Bartók, Dutilleux e Boulez. Dopo anni di intensa attività dedicata all'interpretazione del repertorio contemporaneo, con più di 500 brani e prime esecuzioni, Kawka si focalizza attualmente soprattutto sulla diffusione e interpretazione di capolavori del ventesimo secolo ed è aperto ai recenti e innovativi sviluppi in ambito anglosassone e americano.

Ensemble Orchestral Contemporain

L'Ensemble Orchestral Contemporain è un gruppo costituito da 19 musicisti, che può espandersi fino ad un organico orchestrale. Il suo attuale Direttore Musicale Daniel Kawka ha fondato l'ensemble nel 1992. L'EOC concentra la sua attività sulla musica del XX e XXI secolo, con un repertorio di quasi 500 brani di 200 compositori, e negli anni ha presentato 170 prime esecuzioni. È regolarmente ospite di festival e sale da concerto francesi e internazionali, tra cui Musica (Strasburgo), Les Détours de Babel (Grenoble), Biennale Musiques en Scène (Lione), Milano Musica, Auditorio Nacional (Madrid), Musica Nova (Brasile), Music Today (Seoul) e Warsaw Autumn (Varsavia). L'EOC è un Ensemble à Rayonnement National et International – CERNI (Ensemble di rilevanza nazionale e internazionale) ed è sovvenzionato dal Ministero della Cultura e Comunicazione Francese (Ministère de la Culture et de la Communication – Drac Auvergne-Rhône-Alpes), dalla Regione Auvergne-Rhône-Alpes, dal Dipartimento della Loira, dal Comune di Saint-Étienne, oltre che da Spéydam e Sacem. In parallelo ai concerti sono proposte attività didattiche e di outreach, a cui si aggiungono masterclass, workshop creativi, prove aperte, incontri di approfondimento e presentazioni pubbliche con direttori e musicisti.

Concerto I

Fabrice Jünger, flauto
François Salès, oboe
Hervé Cligniez, clarinetto
Christophe Lac, clarinetto
Laurent Apruzzese, fagotto
Didier Muhleisen, corno
Gilles Peseyre, tromba
Marc Gadave, trombone
Eric Beaufocher, pianoforte
Anne-Catherine Vinay, clavicembalo e harmonium
Roland Meillier, pianoforte et celesta
Claudio Bettinelli, percussioni
Gaël Rassaert, violino
Céline Lagoutière, violino
Patrick Oriol, viola
Guillaume Lafeuille, violoncello
Rémi Magnan, contrabbasso

Concerto II

Fabrice Jünger, flauto
François Salès, oboe
Hervé Cligniez, clarinetto
Didier Muhleisen, corno
Natalia Korsak, mandolino
Emmanuelle Jolly, arpa
Cyril Dupuy, cimbalom
Roland Meillier, pianoforte
Eric Beaufocher, pianoforte e celesta
Claudio Bettinelli, percussioni
Roméo Monteiro, percussioni
Yi-Ping Yang, percussioni
Gaël Rassaert, violino
Patrick Oriol, viola
Guillaume Lafeuille, violoncello

Le mie finalità nel comporre: giungere a una sorta di un'unità con il minor materiale possibile e giungere a un tipo di composizione vocale che si avvicinasse il più possibile alla comunicazione verbale.

György Kurtág

György Kurtág, *Messaggi della defunta Signorina R.V. Trussova* op. 17 (1976/80), copia del copista con annotazioni autografe, p. 1 (347 × 248 mm), Fondazione Paul Sacher, Basilea. © UMP Editio Musica Budapest

4

lunedì 29 ottobre 2018
ore 21

Teatro Elfo Puccini
Sala Shakespeare

What is the Word

Ensemble Orchestral Contemporain
Andrea Pestalozza, direttore
Natalia Zagorinskaia, soprano

Niccolò Castiglioni (1932–1996)
Momenti musicali (1991, 7')
per 7 strumenti

Marco Stroppa (1959)
Hommage à Gy. K. (1997/2003, 19')
per viola, clarinetto e pianoforte
Sehr flüchtig
Schwerfällig, drohend
Sinuoso, semplice
Ravvivato
Prestissimo volatile e intransigente
Inerme, ingenuo, incauto
Lento silente e febbrile

György Kurtág (1926)
Messaggi della defunta
Signorina R. V. Trussova, op. 17 (1976/80, 27')
21 poesie di Rimma Daloš
per soprano ed ensemble da camera
Solitudine
Un poco erotico
Esperienza amara – Piacere e dolore

Prima del concerto si terrà un aperitivo con gli Artisti,
a sostegno dei progetti di Music Fund, grazie a Valle dell'Acate.

in collaborazione con

TEATRO
elfo
puccini

con il sostegno di

INSTITUT
FRANÇAIS

nu
me
o cen
viti

FONDAZIONE
FRANCO-ITALIANA
PER LA CREAZIONE
CONTEMPORANEA

La
Francia
in
Scena

Concerto programmato in collaborazione
con la Francia in Scena, stagione artistica
dell'Institut français Italia / Ambasciata di
Francia in Italia.

L'Ensemble Orchestral Contemporain è un Ensemble à Rayonnement National et International – CERNI (Ensemble di rilevanza nazionale e internazionale) ed è sovvenzionato dal Ministero della Cultura e Comunicazione Francese (Ministère de la Culture et de la Communication – Drac Auvergne-Rhône-Alpes), dalla Regione Auvergne-Rhône-Alpes, dal Dipartimento della Loira, dal Comune di Saint-Étienne, oltre che da Spedidam e Sacem.

Nel linguaggio musicale di Niccolò Castiglioni, contraddistinto dalla ricerca del preziosismo timbrico, dal gusto per il florilegio, dall'uso di forme libere e brevi, i parametri del suono non sono mai stati un'astrazione, e la loro organizzazione si è sempre basata sul senso del tempo, sulle leggi della percezione, sulla possibilità di veicolare un contenuto espressivo. Anche in un pezzo dal carattere weberniano come *Momenti musicali* (1991), esempio di equilibrio e compostezza, emerge una dimensione poetica che richiama, anche nel titolo, i *Momenti musicali* di Schubert, uno dei compositori più amati da Castiglioni. Si tratta di un piccolo ciclo strumentale di sei pezzi, separati da lunghi silenzi, ciascuno costruito come una costellazione di piccole cellule dagli intervalli ampi e dissonanti, con dinamiche contenute e una timbrica trascolorante. Nella strumentazione (per sette strumenti), l'arpa interviene con figure uniformi, quasi come un centro gravitazionale, e il pianoforte come elemento cadenzale alla fine di ogni brano con delle brevi, morbide sequenze accordali, in ritardando, quasi sfumando. Le piccole cellule del primo movimento si dispongono in uno spazio rarefatto, mentre nel secondo si uniscono in più vari accoppiamenti timbrici, lasciando al violino un momento di espansione melodica. Il terzo si apre con un disegno ampio ed espressivo del clarinetto, prolungato dal flauto in Sol. Il gioco delle piccole cellule melodiche si infittisce nel quarto movimento, segue gli slanci ascendenti del flauto nel quinto, e nell'ultimo movimento si apre a ventaglio, si anima chiamando anche l'arpa a partecipare al gioco melodico, si incanta su un disegno ripetitivo dei legni, si chiude su una figura discendente del violoncello e su otto rintocchi gravi del pianoforte.

La concertazione espressiva è anche il carattere dominante dei 21 pezzi vocali dei *Messaggi della defunta Signorina R.V. Trussova* op. 17, che Kurtág compose tra il 1976 e il 1980 e che diedero notorietà internazionale a un compositore che ha sempre lavorato in una posizione di appartato isolamento. Kurtág fu attratto dai versi di Rimma Daloš, una poetessa russa che viveva in Ungheria (sui suoi testi compose anche *Scene da un Romanzo* op. 19 e *Requiem for the Beloved* op. 26), versi (in russo) che esprimevano passioni e sentimenti estremi in forma soggettiva, concentrata, proprio come nella sua musica. In questo ciclo 21 poesie, immaginate come dei "messaggi" lasciati in eredità dalla fittizia, defunta Signorina Trussova, raccontano l'amore di una donna abbandonata, la sua passione, la sua disperazione, la sua solitudine. E nei 21 brani musicali, suddivisi in tre parti di dimensioni diseguali, Kurtág sfrutta abilmente soluzioni diverse, scritture microtonali, forme antiche come il canone, elementi folklorici, imprimendo a ciascuna delle tre parti una precisa caratterizzazione timbrica ed espressiva. La prima (*Solitudine*), che comprende solo due movimenti, ha un carattere romantico e un canto ampio e pieno di *pathos*, che nel primo pezzo (I/1: *Nello spazio di una piazza...*) è accompagnato da una trama strumentale soffocata, piena di oscillazioni, glissati, sussurrati. La seconda parte (*Un poco erotico*) comprende quattro brani dal carattere acceso e caustico, che descrivono il lato fisico della passione amorosa: con un vocalizzare frenetico che sfocia nello *Sprechgesang* (II/1: *Ardore*); con linee glissate, salti reiterati, gli echi tra corno e clarinetto (II/2: *Due corpi intrecciati*); con un assolo vocale mordace e pieno di risate (II/3: *Perché non posso strillare come un maiale...*); con i colori *fauve*, i disegni circensi dei fiati, i ribattuti ruvidi degli archi, gli ampi salti della linea vocale (II/4: *Stornello*), che rendono bene il senso della passione sfrenata («Sto nuda in piedi davanti a te, e mordimi qualcosa!»). Nei 15 pezzi della terza parte (*Esperienza amara – Piacere e dolore*)

la musica ha un carattere completamente diverso, un lirismo concentrato come nei *Lieder* di Webern, una completa fusione tra linea vocale e trama strumentale, una dimensione timbrica pallida, che descrive bene il logoramento della forza primigenia e trascinate delle prime poesie, la vulnerabilità della protagonista: nella morbida linea vocale, inquadrata da un delicato gioco di arabeschi (III/1: «Hai estratto il cuore sul palmo e premurosamente l'hai rovesciato»); nel canone scarnificato di voce e cimbalom (III/2: «Grande disgrazia è l'amore»), o in quello di voce e oboe (III/4: «L'ago sottile del dolore trafigge il cuore. Così, morirò»); nel movimento spiraliforme di scale e glissati discendenti (III/6: «Appassire di fiori autunnali, insaziabile caduta di pioggia. Così la vita si sottrae alla natura...»); negli inquieti, rapidi disegni che rendono l'angoscia della donna (III/9: «Io senza te sono come una donna nel bagno con il petto strappato»); nella scarnificata polifonia di voce, corno e contrabbasso, che finisce con un lunghissimo glissato discendente («Per tutto ciò che facemmo insieme un tempo, io sto pagando»), dove il corno sembra l'ombra di una voce, come quella dell'uomo perduto.

Si può facilmente trovare un'assonanza poetica tra i *Messaggi della defunta Signorina R.V. Trussova* e *Frauenliebe und -leben* di Schumann. È solo uno dei tanti elementi che legano il compositore tedesco a Kurtág, il quale nel 1990 compose anche *Hommage à R. Sch.*. A questo titolo allude l'omaggio che Marco Stroppa ha dedicato al compositore ungherese, componendo, tra il 1997 e il 2003 *Hommage à Gy. K.* per clarinetto, viola e pianoforte. Per Stroppa questo lavoro è stato il primo tentativo di realizzare una spazializzazione del suono senza ricorrere all'elettronica, facendo spostare i due strumenti "mobili", la viola e il clarinetto, in posizioni sempre diverse sul palcoscenico in modo da interagire con il pianoforte da punti diversi nello spazio: «Così

lo spazio e la scrittura musicale si intrecciano intimamente e creano una "drammaturgia", una sorta di "teatro del suono"». *Hommage à Gy. K.* ha anche una forma molto "kurtághiana", insolita in Stroppa, in sette piccoli movimenti che corrispondono ad altrettante combinazioni e rapporti spaziali tra i tre strumenti. Nel primo movimento (*Sehr flüchtig*) scorrono due musiche parallele, a velocità diverse: una più veloce affidata al pianoforte, con delicati arpeggi e punteggiature risonanti nel grave, come rintocchi di campana; l'altra affidata insieme a clarinetto e viola che suonano appaiati una sorta di lento corale "ingenuo ed emafrodito". Protagonista del secondo movimento (*Schwerfällig, drohend*) è il clarinetto basso che tesse i suoi morbidi e rapidi arabeschi "con luccicore fantomatico, irrequieto e strano" sulle note gravi risonanti del pianoforte. Nel terzo movimento (*Sinuoso, semplice*) i tre musicisti si dispongono diagonalmente alla massima distanza, creando giochi di canoni e di echi con figure semplici, reiterate, che affiorano e poi si perdono nel nulla. Il quarto movimento (*Ravvivato*) è un duetto di clarinetto e viola che suonano spalle al pubblico, usando il pianoforte come cassa di risonanza. Nel quinto movimento (*Prestissimo volatile e intransigente*) il clarinetto basso esegue un moto perpetuo "fantomatico e scivoloso", con la tecnica del *finger tapping* (picchettando con le dita sulle chiavi), accompagnato da figure staccate e pizzicate degli altri due strumenti. Il sesto movimento (*Inerme, ingenuo, incauto*) è un assolo della viola con la corda più grave accordata un tono più su, che crea l'effetto di una ghironda. Nell'ultimo movimento (*Lento silente e febbrile*), in forma di passacaglia (come *Hommage à R. Sch.*), clarinetto e viola (sempre scordata) suonano in un registro molto acuto sul retro del palco, mentre il pianista li accompagna con note gravi e risonanti, suonando anche una campana a lastra (altro segreto omaggio a Kurtág, che alla fine di *Hommage à R. Sch.* fa suonare al clarinetista una grancassa).

Gianluigi Mattiotti

György Kurtág

Poslanija pokojnoj R. V. Trusovoj

21 stichotvorenje Rimmy Daloš

I. Odinočestvo

«Ja ulibat'sja perestala,
Moroznyj veter guby studit,
Odnj nadeždoj men'she stalo,
Odnju pesnej bol'she budet»
(Anna Achmatova)

1. V prostranstve ploščad'ju...

V prostranstve
Ploščad'ju 6 x 4 metra,
S davleniem 6.000 atmosfer odinočestva,
S temperaturoj 400.000 gradusov
Po neosuščestvlenym želanijam
Merznet čelovek.

2. Den' upal...

Den' upal gil' otinoju,
den', vystilannyj obeščanijami,
spaseniem nespasaemogo,
lož'ju, igroju, intrigami,
s novymi zaplatkami pravdy
na trap'e lži i trusosti.

Raspečatannoe odinočestvo
pustogo suščestvovanija,
ostavšiesja krochi doverija,
zastjavšie meždu dvumja potselujami.

Messaggi della defunta Signorina R. V. Trussova

21 poesie di Rimma Daloš

I. Solitudine

«Cessai di sorridere,
un vento glaciale gela le labbra,
si è cominciato con meno di un'unica speranza,
ci sarà più di un'unica canzone»
(Anna Achmatova)

1. Nello spazio di una piazza...

Nello spazio
di una piazza di 6 metri per 4,
con la pressione di 6.000 atmosfere di solitudine,
con una temperatura di 400.000 gradi
a causa di un inattuale desiderio
un uomo congela.

2. Il giorno è calato...

Il giorno è calato come una ghigliottina,
il giorno, ricoperto di promesse,
dal salvataggio di chi non è stato salvato,
dalla menzogna, dal gioco, dagli intrighi,
con nuove rappezzature di verità
sulla passerella bugie e vigliaccherie.

Solitudine aperta
di un'essenza vuota,
briciole di fiducia che son rimaste,
che han cominciato a tremare fra due baci.

II. Nemnogo eroticeskoe

«...i etu pesnju ja nevol'no
otdam na smech i porugan'e.
Zatem, čto nesterpimo bol'no
Duše ljubovnoe molčan'e»
(Anna Achmatova)

1. Žar

«Und wenn ein Irrlicht Euch die Wege weisen soll,
So müsst Ihr's so genau nicht nehmen»
(Faust I, Walpurgisnacht)

Žar, žar, žar –
Žar želanija.
Ja zaždu tebjja kak živitel'nuju vlagu,
Pril'ni ko mne
dlinoj svoich nog,
rud'ju, vpadinoj života,
oščuti šelk moej koži
svoimi nervnymi pal'tsami.
Tvoj potseluj ne spaset menja –
tol'ko otravit.
Ja choču prinjat' tebjja vsego, bez ostatka.
Razve ne vidiš',
kak ja sgoraju, želaja tebjja?

2. Dva spletennych tela

Dva spletennych tela
krasnoe, beloe, černo.
Isstuplennoe naslaždenie
ljubovnoj laski.
Moja porozovevšaja koža,
gorjaščaja pod tvoimi potselujami,
Tvoe poblednevšee litso
Ot sderživaemogo želanija.

3. Počemu mne ne vizžat' svin'ej...

Počemu
mne ne vizžat' svin'ej,
kogda krugom vse chrjukajut?

4. Častuška

A ukusi menja za golovu
a ukusi menja za rud'!
Pred toboj stoju golaja,
tak ukusi za čto-nibud'!

II. Un poco erotico

«...e questa canzone involontariamente
darò al riso e alla profanazione.
Perciò, quanto intollerabile e doloroso
è per l'anima il silenzio d'amore»
(Anna Achmatova)

1. Ardore

«E se un fuoco fatuo Vi indicherà le vie,
non dovete prenderlo troppo sul serio»
(Faust I, Notte di Valpurga)

Ardore, ardore, ardore –
ardore del desiderio.
Ti bramo come acqua vivificante,
stringiti a me
con tutta la lunghezza delle tue gambe,
con il petto, con il ventre,
prova la seta della mia pelle
con le tue nervose dita.
Il tuo bacio non mi salverà –
mi avvelena soltanto.
Voglio prenderti tutto, senza resto.
Possibile che tu non veda
come brucio, desiderandoti?

2. Due corpi intrecciati

Due corpi intrecciati,
rosso, bianco, nero.
Godimento frenetico
d'una carezza d'amore.
La mia rosea pelle
che si eccita sotto i tuoi baci,
il tuo viso che impallidisce
per il desiderio trattenuto.

3. Perché non posso strillare come un maiale...

Perché
non posso strillare come un maiale,
quando intorno tutti grugniscono?

4. Stornello

E mordimi alla gola,
e mordimi al petto!
Sto nuda in piedi davanti a te,
e mordimi qualcosa!

III. Gor'kij opyt – Sladost' i gore
«... I byla rokovaja otrada
V popiran'i zavetnyh svjatyn'.
I bezumnaja serdtsu uslada –
Eta gor'kaja strast', kak polyn'!»
(Aleksandr Blok)

1. Ty vynul...
Ty vynul
serdtse na ladon'
i berežno ee perevernul.

2. Velikaja beda...
Velikaja beda –
ljubov'.
Byvaet li bol'see sčast'e?

3. Kameški
Mne milyj
prines kameški.
Ja radujus' ich raznotsvetju.

4. Tonkaja igla...
Tonkaja igla stradanija
pronsit serdtse.
Tak ja umru.

5. Znaju, ljubimomu...
Znaju, ljubimomu
ja ne nužna.
I vse ze spokojno splju.

6. Tsvetov osennich uvjadan'e...
Tsvetov osennich uvjadan'e,
Nenasytное padenie doždja.
Tak žizn' uchodit iz prirody...

7. V tebe svoje spasenie išču...
V tebe svoje
spasenie išču,
a nachožu paden'e.

8. Tvoi iščeznoven'ja...
Tvoi iščeznoven'ja
kak provaly v pamjati.
Net svjazi v dejstvii,
No est' inaja svjaz'
kotoraja zovetsja vremja.

III. Amara esperienza - Piacere e dolore
«... E ci fu una gioia fatale
nella violazione di cose sacre, recondite,
e una folle delizia per il cuore –
e questa passione amara come l'assenzio!»
(Aleksandr Blok)

1. Hai estratto...
Hai estratto
il cuore sulla palma
e premurosamente l'hai rovesciato.

2. Grande disgrazia...
Grande disgrazia
è l'amore.
Esiste forse una felicità più grande?

3. Sassolini
L'amato a me
portò dei sassolini.
Mi rallegro per la varietà di colori.

4. L'ago sottile
L'ago sottile del dolore
trafigge il cuore.
Così, morirò.

5. So che all'amato...
So che all'amato
non sono necessaria.
E dormo sempre tranquilla.

6. Appassire di fiori autunnali...
Appassire di fiori autunnali,
insaziabile caduta di pioggia.
Così la vita si sottrae alla natura...

7. In te cerco la mia salvezza...
In te cerco
la mia salvezza,
ma trovo una caduta.

8. Le tue scomparse...
Le tue scomparse
son come vuoti di memoria.
Non è un rapporto in movimento,
ma è un altro rapporto
che si richiama al tempo.

9. Ja bez tebjja...
Ja bez tebjja
kak ta ženščina v bane
s otresannoju grud'ju.

10. Ljubi menja...
Ljubi menja
Prosti menja –
Moi želanija tak prosty.

11. Rasplata
Oko za oko
Ljubov' za ljubov'
A potom
sladjij styd
Vyplačivaemoj
v rassročku.
neustojki.

12. Igruška
Pust' ne zvučat' moi slova ukorom:
igruškoj ja byla, a verilos', čto geroinej.

13. Začem ty proiznes...
Začem ty proiznes
te strašnye slova,
kogda byl liven'.

14. V livne...
V livne
pochotlivych vzgljadov
stojala ja razdeta do kostej.

15. Za vse...
Za vse,
čto my sdělali s toboj kogda-to,
rasplačivajus' ja.

Epilog A. Bloka, strastno ljubimogo poeta
pokojnitsy:

«Leti, kak, proletala, taja,
noč' ognjevaja, noč' bylaja...
Ty vremja, pamjat' prituši,
a put' snezkom zaporoši»

(Sedoe utro, 29 nojabrja 1913)

9. Io senza te...
Io senza te
sono come una donna nel bagno
con il petto strappato.

10. Amami...
Amami,
perdonami –
son così semplici i miei desideri.

11. Pagamento
Occhio per occhio
amore per amore
e poi
la dolce vergogna
della pena
che viene pagata
a rate.

12. Giocattolo
Le mie parole non suonino come un rimprovero:
son state un giocattolo, ma si credevano un'eroina.

13. Perché hai pronunciato...
Perché hai pronunciato
quelle terribili parole,
quando ci fu un acquazzone.

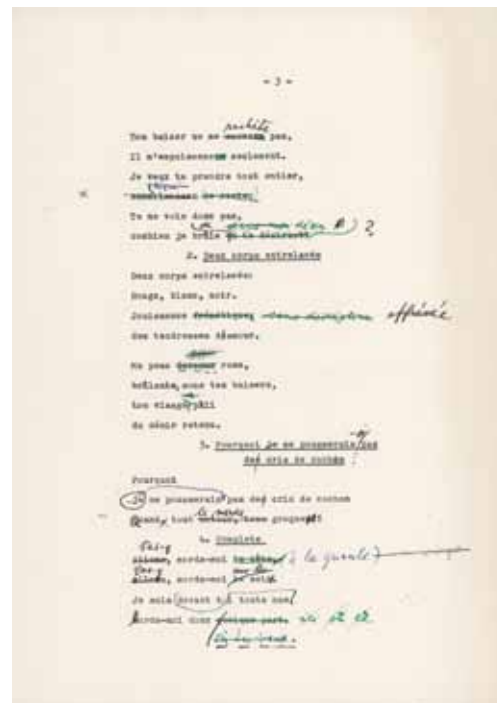
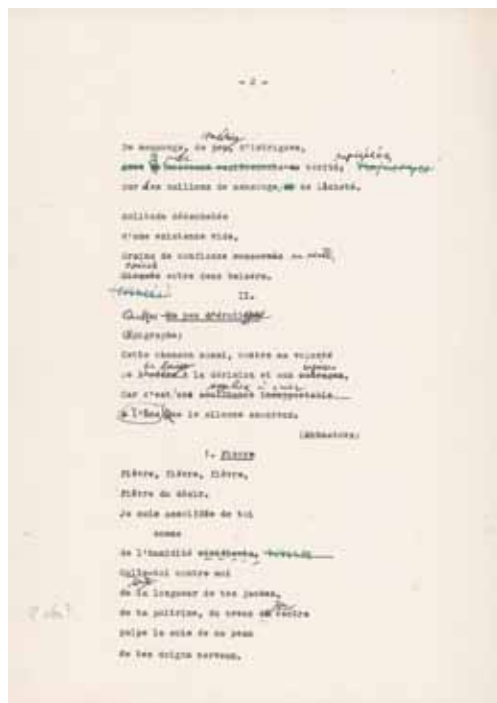
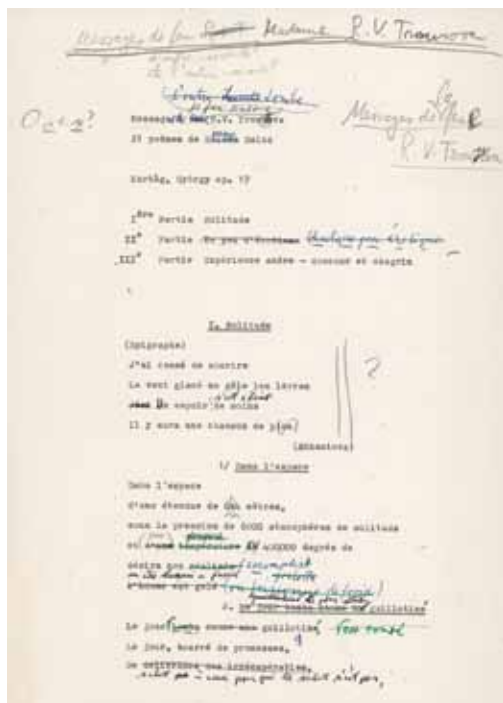
14. In un torrente...
In un torrente
di sguardi lussuriosi
stavo io svestita fino all'osso.

15. Per tutto...
Per tutto
ciò che facemmo insieme un tempo,
io sto pagando.

Epilogo di A. Blok, poeta appassionatamente
amato dalla defunta:

«Vola, come è volata sciogliendosi
la notte di fuoco, la notte passata...
Tu tempo, smorza il ricordo,
e copri la strada di neve»

(Tarda mattina, 29 novembre 1913)



György Kurtág, *Messaggi della defunta Signorina R. V. Trussova* op. 17 (1976/80), dattiloscritto del testo, p. 1-4 (ciascuno 298 x 210 mm). Fondazione Paul Sacher, Basilea



Mártá e György Kurtág con Andrea Pestalozza in occasione del 7° Festival Milano Musica György Kurtág, 1998. Foto di Vico Chamlá

Andrea Pestalozza

La frequentazione assidua, già in giovane età, dei più importanti compositori italiani come Berio, Nono, Donatoni, Manzoni, Sciarrino e Bussotti lo porta a diventare un profondo studioso della musica nuova. Dopo un'attività di percussionista e pianista debutta come direttore con un concerto dell'Ensemble Orfeo, da lui fondato, cui segue l'invito di Berio a dirigere a Parigi le sue trascrizioni di Mahler e *Rendering* di Schubert/Berio con l'Orchestre National de France. Nel 1990 il primo incontro con Kurtág segna in maniera indelebile il suo approccio interpretativo. Dopo aver diretto *I Messaggi della defunta Signorina R. V. Trussova* a Parigi con l'Ensemble Itinéraire alla presenza dell'Autore, viene invitato da Kurtág stesso a dirigere a Budapest l'UMZE e la Rundfunk-Sinfonieorchester nell'ambito di un festival dedicato al suo ottantesimo compleanno. Ha tenuto concerti per le più importanti istituzioni di Parigi, Berlino, Stoccarda, Budapest, Lisbona, Londra, Mosca, Oslo, Leningrado, Hanoi e nei più rinomati teatri italiani lavorando con Bussotti,

Natalia Zagorinskaia

Berio, Sciarrino, Nono, Lachenmann, Hosokawa, Dufourt, Gervasoni, Francesconi, Ambrosini, Mosca, Momi, Zago, Solbiati, Furlani. Ha diretto i più rappresentativi ensemble europei per la musica nuova come: Scharoun dei Berliner Philharmoniker, EUB di Berlino, MusikFabrik di Colonia, OENM di Salisburgo, Oslo Sinfonietta, Ensemble Orchestral Contemporain di Lione, Divertimento Ensemble di Milano, Ex Novo Ensemble di Venezia. Recentemente ha diretto *Ein Deutsches Requiem* di Brahms al Festival di Takefu in Giappone su invito di Toshio Hosokawa. È stato per alcuni anni direttore artistico del Festival Milano Musica. Ha studiato pianoforte con Martha del Vecchio, direzione d'orchestra con Piero Bellugi, percussioni con Franco Campioni e David Searcy e composizione con Salvatore Sciarrino. È titolare della cattedra di strumenti a percussione al Conservatorio G. Verdi di Milano.

Natalia Zagorinskaia è conosciuta soprattutto come interprete di musica contemporanea. Ha interpretato brani di Edison Denisov (*Vocal cycles* e *Les Pleurs*), Stravinskij (*Les Noces*), Berg (*Lulu Suite*), Zemlinskij (*Lyrische Symphonie*), Castiglioni (*Terzina*), Dallapiccola (*Tre Poemi e Commiato*), Elliott Carter (*A Mirror on which to dwell*), Jean Barraque (*Chant après chant*), Pierre Boulez (*Improvisation sur Mallarmé I/II*) e Luigi Nono (*Intolleranza Suite* e *Sul Ponte di Hiroshima*). György Kurtág le ha dedicato *Songs to poems by Anna Akhmatova*, eseguiti in prima mondiale nel 2009 alla Carnegie Hall, e poi a Ginevra (Ensemble Contrechamps), Vienna (Musikverein), Paesi Bassi (Nieuw Ensemble), Parigi (Palais Garnier), Colonia, Montréal (Le Nouvel Ensemble Moderne), Amsterdam (Concertgebouw) e Budapest. È stata interprete de *I Messaggi della defunta Signorina R. V. Trussova* con l'IRCAM al Centre Pompidou, a Vienna (Konzerthaus), a Budapest in occasione dell'85esimo compleanno di Kurtág, a Salisburgo

e nei Paesi Bassi (Nieuw Ensemble). Ha inoltre eseguito *Quatre Caprices* di Kurtág con l'Ensemble Contrechamps a Ginevra e con l'Ensemble Intercontemporain a Parigi (Cité de la musique). Natalia Zagorinskaia si è esibita in importanti sale da concerto quali Carnegie Hall, Los Angeles Radio Hall, Victoria Hall a Ginevra, Radio France Hall, Palais Garnier e Cité de la musique a Parigi, Musikverein e Konzerthaus a Vienna, Mozarteum a Salisburgo, Concertgebouw e Muziekgebouw ad Amsterdam; Haarlem Philharmonie, Conservatorio Reale de L'Aia, La Salle Claude-Champagne a Montréal. È stata ospite del Festival di Edinburgo, Helsinki, La Bâtie-Festival de Genève, Aldeburgh e Festival d'Automne a Parigi. Ha cantato con Düsseldorf Symphoniker, BBC Scottish Symphony Orchestra, Deutsche Radio Philharmonie Saarbrücken e Budapest. È stata interprete de *I Messaggi della defunta Signorina R. V. Trussova* con l'IRCAM al Centre Pompidou, a Vienna (Konzerthaus), a Budapest in occasione dell'85esimo compleanno di Kurtág, a Salisburgo



György Kurtág, *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit*, trascrizione per pianoforte a quattro mani dell'*Actus tragicus* di J. S. Bach (BWV 106) da *Átiratok Machaut-tól J. S. Bachig* (1985), partitura autografa, p. 1 (348 x 494 mm). Fondazione Paul Sacher, Basilea. © UMP Editio Musica Budapest

5

lunedì 5 novembre 2018
ore 20.30

What is the Word

Teatro Elfo Puccini
Sala Shakespeare

Duo pianistico Bruno Canino – Antonio Ballista

György Kurtág (1926)

Brani dalle Trascrizioni da Machaut a J. S. Bach (1974/91, 16')

per pianoforte a quattro mani e per due pianoforti

Kyrie I (Machaut)

Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit (Actus Tragicus) (J. S. Bach)

Allein Gott in der Höh' sei Ehr

O Lamm Gottes, unschuldig per pianoforte a quattro mani

O Lamm Gottes, unschuldig per due pianoforti

György Kurtág

Brani per due pianoforti da *Játékok* (1973/2010, 4')

Dirge. Beating. Sarabande. Hommage à Paganini

György Ligeti (1923–2006)

Cinque pezzi per pianoforte a quattro mani (1942/50, 14')

Marcia. Studio polifonico. Tre danze di sposalizio.

Sonatina (Allegro-Andante-Vivace). Allegro.

Béla Bartók (1881–1945)

Sette pezzi per due pianoforti da *Mikrokosmos* (1939/40, 9')

Ritmo bulgaro. Studi di accordi e trilli. Perpetuum mobile.

Corto canone con la sua inversione. Nuovo canto popolare ungherese.

Invenzione cromatica. Ostinato.

*

Niccolò Castiglioni (1932–1996)

Omaggio a Edvard Grieg (1981, 15') per due pianoforti

Ferruccio Busoni (1866–1924)

Fantasia contrappuntistica (1921, 30') per due pianoforti

Variazioni sul Corale (Introduzione – Corale e Variazioni – Transizione)

Fuga I – Fuga II – Fuga III – Intermezzo – Variatio I – Variatio II

Variatio III – Cadenza – Fuga IV – Corale – Stretta

in collaborazione con

TEATRO
elfo
puccini

Nel 1940, Béla Bartók, rifugiato negli Stati Uniti, decise di ampliare il repertorio che eseguiva in duo con la moglie Ditta Pásztory, trascrivendo per due pianoforti sette pezzi del suo *Mikrokosmos* (raccolta di 153 pezzi didattici per pianoforte, di difficoltà progressiva, divisi in sei libri). Il piccolo ciclo (tratto dai nn. 113, 69, 135, 123, 127, 145 e 146 di *Mikrokosmos*) travalica la funzione didattica, dimostrando la profondità della ricerca pianistica del compositore ungherese. Sfrutta l'effetto vertiginoso di un *perpetuum mobile* che richiama le toccate da Schumann a Prokofiev (n. 3), e la sovrapposizione "a specchio" delle due *Invenzioni cromatiche* 145a e 145b di *Mikrokosmos*, che generano una densa trama cromatica (n. 6). E combina elementi contrapposti: la propulsione asimmetrica del "ritmo bulgaro" (2+2+3 e 3+3+2) con melodie popolari (nel n. 1 e n. 7), lunghi trilli con movimenti di triadi parallele (n. 2), il legato con lo staccato in una trasparente struttura canonica (n. 4), un elemento melodico, pentatonico e malinconico, con un accompagnamento accentato e martellante (n. 5).

Sotto l'influenza di Bartók, e di Zoltán Kodály, György Ligeti compose i suoi primi lavori. Ne sono un esempio i due piccoli pezzi per pianoforte a quattro mani che scrisse tra il 1942 e il 1943, non ancora ventenne, quando era allievo al conservatorio di Kolozsvár, ma che mostrano già alcuni tratti inequivocabili del suo stile maturo: una Marcia scherzosa, piena di accenti, di sorprendenti cambi di percorso, di fratture ritmiche, e uno studio polifonico e politonale, con sovrapposizioni di frasi melodiche di diversa lunghezza, in una trama fitta e dissonante che sembra ruotare su se stessa. Nel 1950 aggiunse altri tre pezzi, pubblicati poi insieme con il titolo *Cinque pezzi per pianoforte a quattro mani*: tre brevi *Danze nuziali* piene di vezzi, giochi d'eco, insistite reiterazioni (trascrizione delle danze per coro femminile su canti popolari della Transilvania e della Moldavia); una *Sonatina* in tre fulminanti movimenti, fatta di materiali semplici, quasi naïf, ma di grande inventiva, culminante in un finale (*Vivace*) dai ritmi irregolari, con ardite escursioni dinamiche e armoniche; un *Allegro* che dipana una melodia dal carattere popolare con break improvvisi.

Analogamente al *Mikrokosmos* bartókiano, anche gli *Játékok* (giochi) di Kurtág furono inizialmente concepiti come una serie di pezzi didattici, destinati ai bambini, basati su un approccio libero, intuitivo, su un'esplorazione spontanea del pianoforte, su gesti basilari, come il *cluster* o il glissato, che erano anche materiali tipici della musica contemporanea. A partire dal 1973 Kurtág ha composto centinaia di piccoli pezzi, confrontandosi sempre di più con le risorse meccaniche e timbriche dello strumento, oltre che con la sua letteratura, esplorando una grande varietà di tecniche, stili, citazioni, rimandi a musiche di altri compositori (in forma di *Hommages*) e altre epoche. Così gli *Játékok* sono diventati sempre meno una raccolta didattica, e sempre più un terreno di studio e di sperimentazione, quasi un' "enciclopedia" della poetica musicale di Kurtág, un compendio di idee, materiali, varianti, utilizzati nel suo lavoro di compositore. Come Béla e Ditta Bartók, anche Kurtág si è spesso esibito in duo con la moglie Márta, suonando pagine da *Játékok* e trascrizioni a quattro mani. Alcuni pezzi per due pianoforti, che compaiono nel IV volume della prima serie di *Játékok* (del 1979), sono un magnifico esempio della varietà di tecniche e di stili messi in gioco dal compositore, e della forza narrativa creata con materiali minimi: una linea lenta, cromatica, quasi parlante, che crea la dimensione di un lamento rabbioso (in *Sirató*); varianti "minimal" di una cellula di tre note che si ripetono ossessivamente sullo sfondo di costellazioni staccate e risonanti (in *Verés*); una trama puntiforme e dissonante che si espande morbidamente (in *Sarabande*); una sequenza rapidissima di *cluster* che mima un virtuosismo fantasioso e irriverente (in *Hommage à Paganini*). Mentre gli *Játékok* esplorano come fare musica, le numerose trascrizioni (che abbracciano praticamente l'intera storia della musica, da Machaut, a Orlando di Lasso, Schütz, Frescobaldi, Purcell, Bach, Haydn, Mussorgskij, Bartók) sono un'indagine su come ascoltarla, perché il suono del pianoforte apre loro nuove dimensioni, è per Kurtág lo strumento polifonico ideale, per la sua particolare trasparenza. Svela le frizioni e le dissonanze tra le quattro voci del *Kyrie I* dalla *Messa di Notre Dame* di Machaut; la pulsazione calma e il respiro dolente della *Sonatina*

dell'*Actus Tragicus* di Bach, con un delicato gioco di echi e un suono che sembra irradiarsi dall'interno, luminoso e caldo; il saltellante florilegio che accompagna, su un piano nettamente separato, il corale *Allein Gott in der Höh' sei Ehr* BWV 711; il delicato gioco canonico del corale *O Lamm Gottes, unschuldig*, arricchito dai raddoppi "organistici" di quinta nella versione a quattro mani, e dalle lussureggianti fioriture nella versione per due pianoforti.

Un rapporto strettissimo con la musica di Bach ebbe anche Ferruccio Busoni, un rapporto che accompagnò tutta la sua attività sia di compositore sia di pianista e che toccò il suo culmine nella composizione della monumentale *Fantasia contrappuntistica*. L'idea iniziale fu quella di completare la fuga del *Contrapunctus XIX* dell'*Arte della Fuga*, che Bach aveva lasciato incompiuta, sviluppando i tre soggetti ricchi di possibilità contrappuntistiche e creando *ex novo* la quarta fuga. La trascrizione finì col diventare una creazione originale, nella forma di una fantasia, che moltiplicava a dismisura le possibilità combinatorie, e che considerava la fuga non come una struttura rigida, ma come un organismo capace di sfruttare un'idea musicale fino al suo esaurimento, senza costrizioni di regole, utilizzando tutte le possibili alterazioni ritmiche e intervallari, oltre che le moderne risorse dell'armonia e della tecnica pianistica («Ho creduto di lavorare nello spirito di Bach, mettendo al servizio del suo piano le estreme possibilità dell'arte odierna, quale organica continuazione dell'arte sua»). In questo sforzo "faustiano" Busoni creò, tra il 1910 e il 1921, ben quattro versioni della *Fantasia contrappuntistica*. L'ultima, quella definitiva, la scrisse per due pianoforti, tenendo conto che quella scrittura contrappuntistica sempre più fitta fosse «un compito sproporzionato per dieci dita». Il suo vasto disegno architettonico si apre con un'ampia *Introduzione*, un preludio corale, su *Allein Gott in der Höh' sei Ehr* rielaborato dalla terza *Elegia* per pianoforte, che contiene una serie di variazioni sul corale stesso. Seguono le tre fughe (la terza completata con una scrittura intensamente cromatica, piena di sorprese armoniche, con una trama assi complessa). Un *Intermezzo* carico di mistero (con indicazioni

come "occultamente" e "visionario"), basato sul motivo BACH, fa da ponte verso una serie di tre *Variazioni*, che rappresentano altrettanti divertimenti nell'architettura complessiva. La *Fuga IV* è il punto culminante della *Fantasia*: Busoni introduce un quarto e un quinto soggetto che si combinano con i tre precedenti, variati e deformati, in un ordito contrappuntistico densissimo, pieno di figure dal ritmo puntato, un vero *tour de force* pianistico. Una breve reminiscenza del corale introduttivo nel registro acuto anticipa la solenne *Stretta* finale, che inizia sotto voce e cresce fino alla stentorea ripresa del soggetto di *Fuga I*.

Una fantasia è anche *Ommaggio a Edvard Grieg* di Niccolò Castiglioni: omaggio a un compositore (che fu anche amico di Busoni) maestro delle forme libere e fantastiche, capaci di evocare mondi lontani e soprannaturali, da parte di un compositore che ha sempre avuto una predilezione per le atmosfere fiabesche e sospese. In questo pezzo, composto nel 1981, l'incanto della natura in inverno si unisce alla magia del mondo dell'infanzia: «Il nome di Grieg appare qui magicamente evocato innanzitutto per la levità aerea delle sue sonorità preferite: il suono del vetro, una poesia da fiori di ghiaccio [*Fiori di ghiaccio* è anche il titolo di un concerto per pianoforte e orchestra composto da Castiglioni nel 1983], un tintinnio freddo del pianoforte nel registro più acuto; tutto ciò appartiene di diritto a Grieg come a uno dei più formidabili poeti di tutta la letteratura pianistica. In questo mondo sognante e soave, delicatissimo e pulviscolare, non mancano tuttavia zone energiche e furiosamente feroci che contrastano vivacemente: anche qui la figura di Grieg appare evocata come quella innanzitutto di un maestro della Fantasia. Il suo mondo magico e fiabesco si associa naturalmente all'evocazione di figure terribili di streghe orgiastiche, come di elfi e di gnomi benigni. Soltanto alla fine l'incanto si dissipa ed un salutare *retour à la nature* saluta il temino infantile di una canzoncina popolare tedesca dedicata al canto primaverile del cuculo nel bosco. L'inverno è finito: è finita la stagione dei ghiacci cari a Edvard Grieg.

Gianluigi Mattiotti

Sessant'anni di amicizia



Bruno Canino e Antonio Ballista

Per molto, anzi, per moltissimo tempo il pianoforte fu il veicolo privilegiato per la diffusione capillare della musica: le sinfonie, le ouvertures, i divertimenti, le serenate, le casazioni, i trii, i quartetti, i melodrammi – e chi più ne ha lo metta, come diceva un direttore di conservatorio noto per l'aristocratica forbitezza del suo eloquio – entravano nelle dita del pianista e le facevano correre e saltellare sui tasti per dare all'ascoltatore una loro immagine non infedele. Se le dieci dita erano quelle di Franz Liszt il pianoforte, come attestano autorevolmente i contemporanei, poteva sostenere il confronto con l'orchestra. Se erano quelle di un comune *tapeur* l'immagine diventava piuttosto sfuocata. Ma c'era un potente *refugium peccatorum*: il quattro mani. Un pianoforte a tavolo o un pianoforte verticale accostati al muro occupano poco spazio e possono essere collocati agevolmente anche negli angusti appartamenti della piccola borghesia, che aspira ad acculturarsi. Due persone volenterose leggono, prima compitando, poi più agevolmente, la sinfonia di Beethoven che non hanno mai avuto la ventura di ascoltare dall'orchestra. Quando si sentono pronti radunano attorno a sé, eccitati e festanti, i familiari e gli amici. Si ascolta religiosamente la sinfonia, la si commenta, ci si commuove, ci si congratula con gli esecutori. Poi si servono i biscotti e il rosolio preparati dalla padrona di casa, si chiede ai pianisti se non sono troppo spossati per esibirsi una seconda volta, si riascolta la sinfonia e ci si accomiata canterellando i temi principali che si sono fissati nella mente.

Così nella seconda metà del Settecento e per l'intero Ottocento. Nel Novecento arrivano come guastatori il pianoforte riproduttore che suona da solo, e la radio e il disco, e l'uso delle fervorose esecuzioni casalinghe prima decade e poi sparisce. Ma io sono abbastanza *agé* da averlo ancora conosciuto, quell'uso antico. Mentre studiavo privatamente la composizione percorsi in questo modo, suonandole a quattro mani con il mio maestro che me le spiegava e me le commentava, le sinfonie di Brahms e gli ultimi quartetti di Beethoven, che studiai poi in partitura riuscendo a immaginare l'effetto di una vera

esecuzione. Il mio maestro, Luigi Perrachio, aveva completato i suoi studi di pianoforte a Vienna con Ignaz Brüll, che le sinfonie di Brahms le aveva suonate a quattro mani addirittura con Brahms, e pensava che il quattro mani fosse il veicolo ideale per fissare in mente la musica sinfonica e da camera. Credo che avesse ragione. Per lo meno, con me quel metodo funzionò alla grande e la mia gratitudine per Luigi Perrachio è rimasta intatta.

Talvolta la trascrizione per pianoforte a quattro mani delle opere orchestrali era dovuta agli stessi autori, talvolta a specialisti che conoscevano tutti i trucchi del mestiere e che procedevano alla velocità delle spie, con piena soddisfazione degli autori. Ma il quattro mani utilitaristico, artigianato di gran classe, non escludeva il quattro mani artistico. Tutti i grandi compositori di musica per pianoforte solo a partire da Mozart – ed escluso soltanto Chopin, che pure suonò musiche di altri in coppia con Moscheles, con Hiller, con Liszt – composero anche, qual più, qual meno, per pianoforte a quattro mani, mettendo insieme un corpus considerevole di opere di gran pregio che da un certo momento in poi non ebbe più la sua naturale collocazione nelle esecuzioni private ma che non poteva restare confinato ai margini della vita musicale pubblica. Il concertismo conobbe così il fenomeno dei duo pianistici professionali stabili che svolgevano attività concertistica sia a quattro mani che con due pianoforti. E dopo qualche tempo si cominciò a pensare che anche le versioni a quattro mani della musica sinfonica e della musica da camera avevano dei buoni numeri per essere rimesse all'onore del mondo.

Il duo formato da Bruno Canino e da Antonio Ballista fu tra i primi a proporre trascrizioni, sia a quattro mani che per due pianoforti. E io ricordo la sorpresa – con un po' di scandalo – che ci fu quando i due eseguirono la Sinfonia n. 9 di Beethoven trascritta per due pianoforti da Liszt e la *Sagra della primavera* trascritta a quattro mani da Stravinskij. Vero è che Stravinskij si era assunto la responsabilità della trascrizione e che l'aveva addirittura registrata su un rullo di pianoforte riproduttore. Registrata tutta da solo, e quindi nominalmente a quattro mani, ma realmente a due

mani moltiplicate per due. Però Stravinskij, che badava a ricostruirsi un patrimonio dopo averlo perduto con la Rivoluzione d'Ottobre, era sospetto di opportunismo e la sua autorevolezza veniva messa in forse. Quanto a Liszt, le sue fortune critiche avevano raggiunto il punto più basso e solo il suo "tardo stile", avanguardia delle avanguardie, veniva preso sul serio.

Erano i tempi in cui la musica era timbro prima che altezza o intensità. E allora, come rinunciare al solo di fagotto con cui si apre la *Sagra della primavera*? Come rinunciare al coro nella *Nona Sinfonia*? *Vade retro*. Se mi è permesso di fare un altro po' di autobiografia, quando uscì il disco del duo Canino-Ballista con la *Sagra* a quattro mani mi venne chiesto dall'editore di scrivere le note di presentazione. Pensavo di cavarmela parlando del pezzo e non della trascrizione, e questo *escamotage* si rafforzò quando sentii l'assolo di fagotto rivisitato pianisticamente. Ma a mano a mano che andavo avanti nell'ascolto mi accorsi che la trascrizione reggeva bene e che mi offriva molti spunti di conoscenza. Mancava il gioco dei timbri, ovviamente, ma emergeva potentemente il ritmo, il ritmo nudo, non rivestito dal colore. E così andò a finire che venni preso dall'entusiasmo e che tutti i miei dubbi si liquefecero.

Curiosamente, ma non troppo, la definitiva assoluzione delle trascrizioni venne dall'avanguardia. Pierre Boulez, organizzando una stagione sinfonica dell'Orchestre de Paris, inserì un sacco di trascrizioni nella programmazione e scrisse un articolo che... cambiava le carte in tavola. Tutto d'un botto il Canino-Ballista che stava più avanti degli altri si trovò sommerso dalla marea montante. E anche la discografia fece la sua parte: quattro mani e due pianoforti erano stati legittimati a riprendere qualsiasi trascrizione, purché – la foglia di fico – fosse d'epoca.

Riprendendo le vetuste trascrizioni il duo Canino-Ballista non faceva un'operazione intellettuale – altrimenti non avrebbe avuto successo – né un'operazione commerciale – altrimenti non avrebbe ricevuto il placet della critica. Faceva un'operazione di evoluzione della cultura in relazione con un'evoluzione

della creatività. Nel momento in cui i compositori sperimentavano le possibilità di musiche non strettamente legate a un solo mezzo sonoro strumentale, la trascrizione ridiventava possibile o, almeno, ridiventava possibile l'esplorazione del repertorio storico della trascrizione. Quindi, eseguire la *Nona* di Beethoven-Liszt o la *Sagra* a quattro mani significava, paradossalmente, adeguare la deontologia dell'interprete all'avanguardia creativa. E questo poteva farlo solo un duo che, inizialmente, sull'avanguardia aveva puntato tutte le sue carte. Il duo Canino-Ballista arrivò un po' prima del duo Kontarsky, anch'esso molto legato alle avanguardie, e che comunque praticò poi poco le trascrizioni. Oggi non c'è duo che non abbia una larga fetta di trascrizioni nel suo repertorio e non c'è pubblico che non si dichiari soddisfatto dopo averle sentite. A questa evoluzione della cultura il duo Canino-Ballista ha dato un notevolissimo, un fondamentale contributo.

Con ciò non voglio dire che sia questa la sola ragione per cui, a sessant'anni dalla sua costituzione, possiamo parlare del duo Canino-Ballista come di un complesso di rilevanza storica. Ma una delle ragioni che hanno fatto del Duo un protagonista dell'interpretazione musicale negli anni a cavallo fra Novecento e Duemila è questa. La seconda ragione, come si evince del resto da ciò che ho testé detto, è la disponibilità verso la musica contemporanea d'avanguardia. Il numero delle prime esecuzioni assolute e delle prime esecuzioni italiane che ebbero come protagonista il duo Canino-Ballista è molto elevato. Berio, Donatoni, Stockhausen, Boulez, Ligeti, Castaldi, Bussotti.... Si può dire che non c'è pagina importante della seconda metà del Novecento che non lo abbia visto all'opera, il duo Canino-Ballista. Superfluo fare degli elenchi. Ma vorrei ricordare, perché è a suo modo istruttiva, la prima esecuzione che ascoltai della *Passion selon Sade* di Bussotti, con i *Tableaux vivants avant la Passion selon Sade* per due pianoforti, eseguiti anche innumerevoli volte separatamente, in concerto.

L'esecuzione della *Passion* a cui faccio riferimento ebbe luogo all'Angelicum di Milano, in verità non con la specificazione *selon Sade*

ma *selon *****. L'Angelicum era un'istituzione dei Frati Minori e Sade non era precisamente un tipo che i frati avessero in odore di santità. Riccardo Allorto, direttore artistico dell'istituzione, propose il pezzo. Il padre Zucca, che gestiva da padrone l'Angelicum, era un personaggio di grande intelligenza e di ancor maggiore furbizia. Furbescamente autorizzò l'esecuzione che avrebbe fatto clamore, a patto che i quattro asterischi sostituissero il nome di Sade. Il pubblico ignaro rimase sconcertato quando, durante i *Tableaux vivants*, vide Canino e Ballista che trattavano i due pianoforti come due cavalli riottosi, picchiandoli, frustandoli, frugandogli nella pancia. Poi, quando Cathy Berberian andò a strusciagliarsi contro, ai due pianoforti-cavalli, evocando per i dotti le leggende degli amori equini della duchessa di Parma Maria Luigia, cominciarono le urla di disapprovazione, anzi, di furore.

La Berberian, Canino e Ballista proseguirono impertentiti e serissimi, almeno apparentemente dediti soltanto alla musica, e l'esecuzione andò comunque in porto. Che gran bei tempi, erano quelli! Due lustri or sono, celebrando i cinquant'anni di attività insieme, Canino e Ballista ripresero i *Tableaux vivants*. Il pubblico non protestava più: rideva.

La terza motivazione di eccellenza del duo Canino-Ballista riguarda il loro approccio al repertorio tradizionale. Il Duo ha percorso con rispetto e amore il repertorio a quattro mani e per due pianoforti da Bach a Bartók, riuscendo a non ghezzare né l'avanguardia né la storia. E questo è un raro merito: non mettere il presente in guerra col passato, o viceversa, significa concepire la musica come un *continuum* storico in cui i valori umanistici prevalgono su tutto. E questo è fare della musica una ragione di vita.

Piero Rattalino

Duo pianistico Canino-Ballista

Sessant'anni fa Antonio Ballista e Bruno Canino si incontrarono al Conservatorio di Milano nella stessa classe di pianoforte e spinti da voracità musicale pari solo alla loro curiosità, incominciarono a leggere insieme una grande quantità di musica. Si presentarono prestissimo in pubblico dando inizio a una fortunata carriera che si è protratta fino a oggi senza interruzioni. Nel campo della *Neue Musik* le loro esecuzioni ebbero un valore storico: la loro presenza fu fondamentale per la diffusione delle nuove opere e per la funzione catalizzatrice che esercitò sui compositori. Il repertorio contemporaneo infatti si arricchì di molte composizioni dedicate al duo da Berio, Castaldi, Castiglioni, Corghi, Donatoni, Morricone, Mosca, Panni, Sciarrino, Söllima. Il concerto di Berio eseguito

in prima mondiale a New York con la New York Philharmonic diretta da Boulez, la cui incisione discografica con la London Symphony Orchestra sotto la direzione dell'autore valse al duo un prestigioso Music Critic Award e il recente concerto per due pianoforti e orchestra d'archi *Episodi per Ballista Antonio Canino Bruno* è stato composto da Morricone in occasione del sessantesimo di attività del duo. Il duo ha suonato sotto la direzione di Abbado, Boulez, Brügggen, Chailly, Maderna, Muti, con orchestre quali BBC, Concertgebouw, Israel Philharmonic, Filarmonica della Scala, Orchestre de Paris, London Symphony Orchestra, Philadelphia Orchestra, New York Philharmonic. Dallapiccola, Boulez, Kagel, Ligeti e Cage effettuarono

concerti con il duo e Stockhausen collaborò personalmente in una lunga tournée di *Mantra*. Oltre a una scelta vastissima di musica contemporanea, nel loro repertorio figura l'opera completa di Brahms, Debussy, Mozart, Rachmaninov, Schubert, Schumann e Stravinskij.

Samuel Beckett: *What is the word*
Kurtág György op. 30b

György Kurtág, *Samuel Beckett: What is the Word* op. 30b (1991), partitura autografa (particolare). Fondazione Paul Sacher, Basilea. © UMP Editio Musica Budapest

6

venerdì 9 novembre 2018
ore 20
domenica 11 novembre 2018
ore 16
Auditorium di Milano

What is the Word

Orchestra Sinfonica di Milano G. Verdi
Ensemble vocale Il canto di Orfeo
Sylvain Cambreling, direttore
Gianluca Capuano, direttore dell'ensemble vocale
Gerrie de Vries, voce solista
Csaba Király, pianoforte

Franz Schubert (1797–1828)
Sinfonia n. 5 in si bemolle maggiore D 485 (1816, 28')
Allegro
Andante con moto
Minuetto. Allegro molto. Trio
Allegro vivace

György Kurtág (1926)
New Messages op. 34a (1998/2000, 13')
per orchestra
Merran's Dream
Schatten [Shadows]
... aus tiefer Not
Les Adieux – in Janáček's Manier
Üzenet Peskó Zoltánnak
Schatten (Double) [Shadows (Double)]

*

György Kurtág
Samuel Beckett: What is the Word op. 30b (1991, 14')
per voci e gruppi da camera spazializzati

Franz Schubert
Sinfonia n. 8 in si minore D 759 "Incompiuta" (1822, 25')
Allegro Moderato
Andante con moto

Il concerto del 9 novembre è preceduto alle ore 18
da un incontro con **Enrico Reggiani**

in coproduzione con

laVerdi

nell'ambito della
Stagione Sinfonica 2018/19

con il sostegno di

INTESA  SANPAOLO

La
Francia
in
Scena

Concerto programmato in collaborazione
con la Francia in Scena, stagione artistica
dell'Institut français Italia / Ambasciata di
Francia in Italia.

Schubert, *Quinta Sinfonia*

La *Sinfonia n. 5 in si bemolle maggiore* D 485 fu composta tra settembre e il 3 ottobre 1816: già la scelta dell'organico, senza trombe e timpani, senza clarinetti, con due corni (al posto dei quattro della sinfonia precedente), con un flauto invece di due, rivela un cameristico alleggerimento rispetto alle ambizioni drammatiche della Quarta, una ricerca di serena leggerezza, evidente fin dall'attacco del primo tempo.

Una pagina di diario datata 13 giugno 1816, scritta dopo un'esecuzione in casa di Schubert (che in tali occasioni suonava la viola) di uno dei quintetti per archi di Mozart, rivela la sconfinata ammirazione che per il salisburghese Schubert nutriva: essa è testimoniata anche dall'omaggio che idealmente gli rese con la Quinta Sinfonia, che segna uno dei vertici fra le sinfonie giovanili per la straordinaria freschezza inventiva, per l'equilibrio formale, per la misurata eleganza e la gentile intimità lirica.

Le quattro battute iniziali dell'*Allegro* formano una sorta di sipario introduttivo, che Schubert riprende all'inizio dello sviluppo. Il primo tema è stato paragonato all'idea iniziale del quarto tempo della *Sinfonia in sol minore* K 550 di Mozart; ma il confronto rivela chiaramente l'autonomia del modo di pensare di Schubert, che partendo da una figurazione lieve, quasi sfacciatamente ingenua, la dilata con mirabile continuità di respiro in un flusso ininterrotto. Una felice grazia giocosa presenta anche il secondo tema.

Nella sua intensa concentrazione lirica l'*Andante con moto* segna uno dei momenti culminanti del sinfonismo giovanile schubertiano. Le affinità che alcuni hanno voluto notare con l'*Andante* della *Sinfonia* K 550 di Mozart, anch'esso in mi bemolle maggiore e in 6/8, sono da considerare la testimonianza dell'amore di Schubert per quel capolavoro, e forse della volontà di ripensarne liberamente il modello, senza peraltro cadere in una passiva imitazione, perché il tono, il carattere, e in particolare il linguaggio armonico gli appartengono con piena evidenza.

Ancora la *Sinfonia in sol minore* K 550 è il punto di riferimento per il *Minuetto*, questa volta in modo chiaro. Tuttavia in Mozart la severa

concentrazione e la sapiente scrittura contrapuntistica creano un clima espressivo diverso da quello del *Minuetto* schubertiano, dal carattere più semplice. Con la tonalità di sol minore e l'andamento veloce (*Allegro molto*) esso rivela un atteggiamento espressivo diverso da quel che potrebbe far attendere la serenità del primo tempo. Il Trio è più indipendente dal modello mozartiano, con il suo accento di mesto *Ländler*, realizzato con un colore strumentale di grande finezza. Nel Finale l'ispirazione sembra, all'inizio, haydniana; ma non è più tale la svolta che dalla spigliatezza del primo tema conduce a modi più tesi e vigorosi, quasi aggressivi: si tratta di un'intensa transizione, dopo la quale il vero e proprio secondo tema ritorna ad accenti più aggraziati. Nell'insieme la vitalità, lo slancio, il calibrato equilibrio dell'*Allegro vivace* sono in tutto degni della felicità creativa che caratterizza l'intera sinfonia.

Schubert, *Sinfonia in si minore* D. 759
"Incompiuta"

In un'intervista alla domanda su una esperienza musicale che lo avesse particolarmente segnato Kurtág rispose: "Avevo undici o dodici anni quando è avvenuta l'esperienza che mi ha trasformato in musicista: la radio trasmetteva l'*Incompiuta* di Schubert".

Il primo capolavoro sinfonico di Schubert propone enigmi già nella sua storia esterna, se si pensa che, composto nel 1822, fu reso noto 43 anni dopo, quando Johannes Herbeck lo diresse a Vienna il 17 dicembre 1865. Dopo averne consegnato il manoscritto a un amico, Schubert non sembra essersene più interessato, e questa non è l'unica conseguenza del fatto che nella febbrile attività creativa della sua breve e infelicitissima vita non poté mai dare ordine al proprio catalogo.

La *Sinfonia in si minore* è il primo lavoro per orchestra in cui emerge con piena evidenza un aspetto centrale della poetica schubertiana, lo smarrimento, la desolazione, la confidenza con la morte. La scelta della tonalità di si minore, inconsueta per una sinfonia, è legata già nel Settecento, e in alcuni *Lieder* schubertiani, a una visione funebre, tragicamente cupa.

La forza visionaria del linguaggio di Schubert si afferma subito, con accento inconfondibile, fin dalle prime battute, con quel gesto arcano di violoncelli e contrabbassi, un'idea che introduce immediatamente con la massima intensità nel clima espressivo della Sinfonia. Sembra avere una funzione introduttiva, perché precede l'esposizione di quelli che, seguendo gli schemi classici, dovremmo considerare i due temi principali di un primo tempo in forma sonata. Di quella forma non resta però, nell'*Allegro moderato*, altro che lo schema esteriore. Non è possibile parlare di dialettica tematica, né di sviluppo dei temi dell'esposizione: protagonista dello sviluppo sarà l'idea introduttiva. La Sinfonia si schiude a una dimensione di interiore soliloquio, a un percorso libero e inquieto, che accoglie in sé lacerazioni insanabili. Le poche battute iniziali non sono classificabili facendo ricorso a modelli preesistenti, non fungono semplicemente da introduzione, ma costituiscono una sorta di motto, l'enunciazione di un nucleo essenziale dell'*Allegro moderato*: esso non solo ne definisce il clima espressivo e fornisce materiale allo sviluppo, ma rivela anche una struttura segretamente imparentata con quella degli altri temi, che nella loro straordinaria bellezza e compiutezza melodica non sono suscettibili di autentico sviluppo. Vale per loro l'osservazione di Adorno, a proposito dei temi schubertiani che «non conoscono la storia, ma la digressione prospettica: ogni mutamento in loro è mutamento della luce». E l'affermazione è confermata dal loro ripetersi all'interno dell'esposizione, con sapienti varianti. Nella esposizione si dovrà richiamare l'attenzione ancora almeno su certi gesti laceranti, quasi brusche, dolorose rotture, che valgono a collocare nella reale prospettiva l'inquieto, struggente cantabilità dei temi principali. Essi sono poi assenti nel corso dello sviluppo, che si basa esclusivamente su trasformazioni del motto introduttivo, svelandone così nuovi volti, portando a "crescendo" estremamente densi e drammatici, e infine quasi a una vera e propria esplosione, a un momento di massima tensione dolorosa, dopo il quale un rapido decrescendo riconduce agli accenti sommessi del primo tema.

Il secondo tempo, *Andante con moto*, si affianca al primo in un dittico di straordinaria suggestione e compiutezza, perché appare a esso complementare, come se esplorasse sotto una luce diversa una analoga condizione desolata. La forma, assai semplice, definisce una dimensione statica, un tempo bloccato: due episodi di vasto respiro vengono esposti e ripetuti senza alcuno sviluppo intermedio. Il primo episodio inizia con accenti quasi pastorali, dall'infinita, mesta e trasfigurata dolcezza, e prosegue con una sorta di prolungamento della prima idea, dal respiro solenne. Il secondo appare più oscuro e inquieto: prende le mosse da una melodia del clarinetto, che a poco a poco fiorisce su se stessa, tra continue modulazioni, su un'armonia instabile, con una libertà fantastica tipicamente schubertiana, fino ad approdare allo straziato episodio in fortissimo che, la prima volta, si spegne cedendo il posto alla ripresa della prima parte, la seconda volta è seguito da una breve coda in cui essa è suggestivamente rievocata.

Kurtág, *New Messages* op. 34a

Tra gli aspetti rivelatori del mondo poetico di Kurtág c'è la frequenza con cui appare nei titoli o nei sottotitoli la parola "messaggio" e ci sono le numerose allusioni legate ai titoli, a citazioni, dediche, spunti poetici. Due cicli di "messaggi" per orchestra seguono immediatamente il suo primo pezzo sinfonico, *Stele* op. 33 (e in parte lo precedono): i sei *Messages* (*Üzenetek*) op. 34 (1991-95), in due dei quali c'è anche il coro, e i sette *New Messages* (*Új üzenetek*) op. 34a (1998-2000). Per ensemble sono invece i *Brefs Messages* del 2011. Quasi tutti i *Messaggi* orchestrali sono molto concisi: Kurtág è un poeta dei suoni che racchiude verità espressive fra le più intense in pagine di concentratissima brevità, usando talvolta vocaboli molto semplici, che nelle sue mani acquistano la forza visionaria delle rivelazioni. La severa concentrazione e la rarefazione della scrittura sono state accostate, in senso ideale, ad alcuni aspetti della lezione di Webern; ma la successione degli eventi in una pagina di Kurtág non sempre presenta la densità

di relazioni interne che si può riconoscere in un pezzo di Webern. Inoltre, nel mondo di Kurtág, Bartók (fondamentale per la sua formazione) è sempre presente, da lontano, e non mancano altri riferimenti alla musica del passato e del nostro secolo.

Tra i *New Messages* op. 34a alcuni sono rielaborazioni di un pezzo per pianoforte solo: è il caso dell'unica pagina di una certa ampiezza, collocata al centro della raccolta, *Les Adieux – in Janáček's Manier* che sembra dilatarsi poeticamente in un tempo sospeso, in un succedersi di situazioni timbriche di rara suggestione. Il pezzo (“Lento, placido”) posto all'inizio, e intitolato *Merran's Dream*, ripensa il lavoro pianistico che porta lo stesso titolo. In posizione simmetrica sono anche il secondo e il sesto “messaggio”, entrambi intitolati *Schatten* (Ombre). Il punto di partenza è un pezzo per contrabbasso solo; ma il titolo e le

rapide terzine alludono all'allucinata tensione dello Scherzo della Settima di Mahler, che porta l'indicazione “Schattenhaft” (come ombra, indistinto, spettrale). Il primo *Schatten* è aperto in pianissimo dai contrabbassi con sordino di metallo: a loro si affiancano solo pochi fiati gravi e poi le percussioni, mentre nell'altro restano protagonisti, ma in un contesto strumentale più articolato e variegato.

Non ci sono corrispondenze tra il terzo pezzo, che fa riferimento a un corale di Bach, *Aus tiefer Not*, e il quinto, *Üzenet Peskó Zoltánnak* (Messaggio per Zoltán Peskó), dedicato al direttore che è stato interprete insigne di Kurtág e per primo ha diretto i *New Messages* in diverse occasioni, man mano che la raccolta prendeva forma. “Molto agitato, con slancio e violenza”, questo pezzo nasce dalla prima delle “Schegge” (*Szálkák* op. 6), o meglio, da una rielaborazione pianistica di questa pagina.

György Kurtág, *Samuel Beckett Sends Words Through Ildikó Monyók in the Translation of István Siklós*, op. 30a (1990), partitura autografa, p. 1-2 (348 x 494 mm). Fondazione Paul Sacher, Basilea.
© UMP Editio Musica Budapest

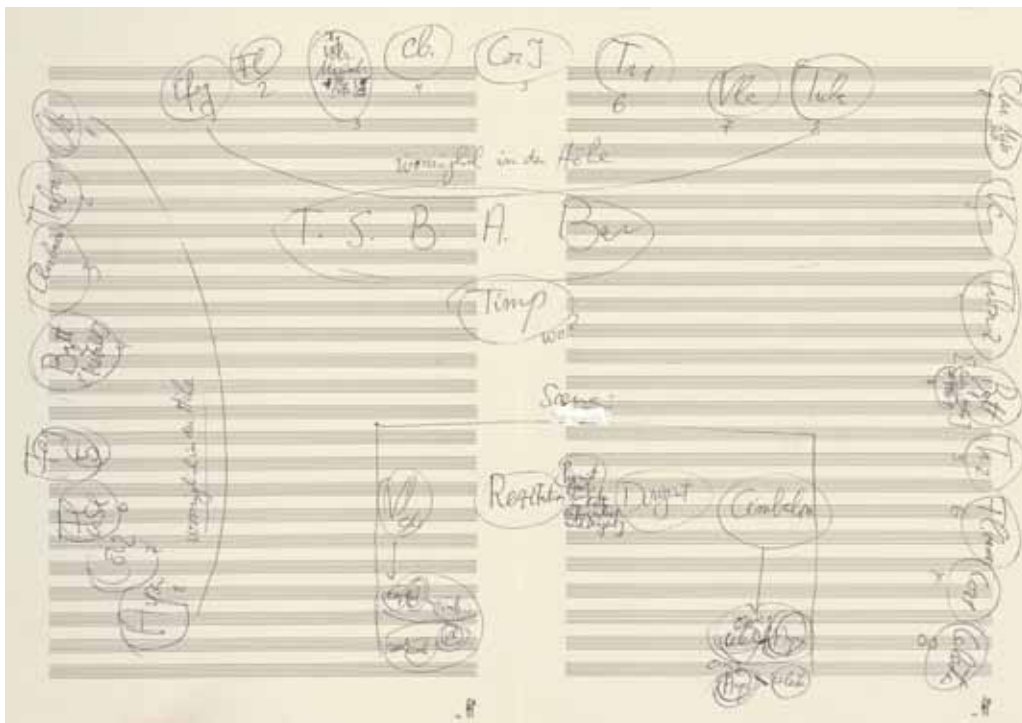


Ildikó Monyók e György Kurtág, Utrecht 1996. Foto di István Jeney, Fondazione Paul Sacher, Basilea

What is the Word. *Appunti su Beckett e Kurtág*

Samuel Beckett: What is the Word op. 30b (1990-91) è il primo lavoro che Kurtág compose su testo di Beckett; ma il suo rapporto con lo scrittore irlandese ha radici molto più lontane, in un'altra esperienza “fondante” (nel senso che per Kurtág undicenne ebbe l'ascolto dell'*Incompiuta*). Essa risale al periodo maggio 1957 / maggio 1958, che Kurtág trascorse a Parigi, dove studiò con Messiaen e Milhaud ed ebbe dalla psicologa Marianne Stein un aiuto che egli definì decisivo per superare la crisi creativa che lo aveva costretto al silenzio per qualche anno (i primi lavori del suo catalogo, il *Quartetto per archi* op. 1, dedicato a Marianne Stein, e il *Quintetto per fiati* op. 2, furono entrambi finiti nel 1959). Nello stesso periodo (oltre alla forte impressione ricevuta nel 1958 dall'ascolto di *Gruppen* di Stockhausen a Colonia) va ricordato che Kurtág ebbe modo di assistere a una rappresentazione di *Fin de partie*, che, subito dopo la prima a Londra (in francese), era in scena a Parigi dalla fine di aprile 1957.

Risale ad allora l'incontro con il testo che Kurtág avrebbe scelto, più di 50 anni dopo, per la sua prima opera, e che subito lo stimolò ad approfondire la conoscenza di Beckett; ma solo dopo la morte dello scrittore (22 dicembre 1989) Kurtág ne musicò un testo, l'ultimo, risalente al 29 ottobre 1988, *Comment dire*, che l'autore stesso aveva tradotto in inglese nel 1989, *What is the Word*. Beckett lo aveva creato dopo aver superato una grave crisi che nel luglio 1988 aveva provocato anche una afasia passeggera. A un diverso caso di afasia si lega la decisione di Kurtág di comporre *Samuel Beckett: What is the Word* (1990-91), che nella partitura viene definito “messaggio di Samuel Beckett per Ildikó Monyók”. Agli occhi di Kurtág sembra essersi stabilito un legame tra l'ultimo testo dello scrittore irlandese e la lunga fatica dell'attrice per riacquistare l'uso della parola, perduto nel 1982 in seguito a un incidente automobilistico. Prima ancora della parola, aveva ritrovato il canto. Per Ildikó Monyók, Kurtág (valendosi della traduzione ungherese di István Siklós) ha composto due versioni del pezzo: la prima, op. 30a (marzo



György Kurtág, Samuel Beckett: *What is the Word* op. 30b disposizione dell'orchestra, autografo (346 × 498 mm). Fondazione Paul Sacher, Basilea. © UMP Editio Musica Budapest

1990) è per voce e pianoforte (preferibilmente un pianino verticale), la seconda, op.30b, finita il 28 luglio 1991, dilata la precedente con l'aggiunta di gruppi di strumenti e voci. Kurtág racconta in una intervista a Varga che l'amico Ligeti prediligeva il radicalismo ascetico della prima versione. Le poche parole con le quali il testo di Beckett è costruito, con insistite ripetizioni, appaiono faticosamente strappate a una condizione al limite dell'afasia e del silenzio. Pongono una domanda senza risposta: come dire, qual è la parola? La frammentata linea vocale creata da Kurtág, raddoppiata dal pianoforte, intona altezze precise, suggerendo qualcosa di intermedio tra la recitazione e il canto, in modo diverso dallo *Sprechgesang* di Schönberg: talvolta la voce indugia su una sillabazione lentissima, esitante, faticosa, talvolta presenta una scrittura più

mossa, può proporre un "parlando rubato" su intervalli di semitono, o aprirsi a inflessioni popolari, o al grido o al sussurro. Tutto ciò resta identico nella seconda versione; ma viene arricchito e dilatato schiudendo nuove prospettive. All'ungherese della traduzione di István Siklós della prima versione si aggiunge l'inglese della versione di Beckett quando un gruppo di cinque voci ripete le parole della solista, creando un inquietante gioco di sfondi, di echi o di anticipazioni, o di fusioni. Rarefatti e frammentati gli interventi dell'atipico complesso strumentale (9 legni, 7 ottoni, cimbalom, arpa, celesta, 4 percussionisti e 5 archi) diviso in gruppi disposti nello spazio. La scrittura scarna e aspra sembra quasi evocare, in modo sempre diverso, il vuoto in cui risuona la voce, ma con varietà espressiva tale che con ragione Geneviève

Mathon si è chiesta se non si possa parlare di una "drammaturgia dell'indicibile". C'è anche, prima dell'epilogo, un episodio "Arioso, omaggio a Bartók" in cui la voce recitante "dolce" riprende la parola *hiábavaló* (follia) citando le prime note del violino solista nel secondo tempo del *Concerto per violino* di Bartók. Nella citazione sono coinvolti anche altre voci e alcuni strumenti; ma non è immediatamente riconoscibile perché non rispetta il profilo ritmico dell'originale. Con mezzi di estrema, incisiva sobrietà Kurtág raggiunge un esito di allucinata, raggelata evidenza, con una tensione alle soglie dell'afasia. Nella versione per organico più ampio Samuel Beckett: *What is the Word* fu eseguito per la prima volta il 27 ottobre 1991, alla fine del concerto dedicato ad Andrej Tarkovskij in memoriam, ideato e diretto da Claudio Abbado al Musikverein di Vienna nell'ambito di Wien Modern: al pezzo che Luigi Nono aveva dedicato a Tarkovskij nel 1987 furono accostati quelli di Kurtág, Wolfgang Rihm (1952) e Beat Furrer (1954), composti per l'occasione: avevano in comune con quello di Nono la ricerca sullo spazio, l'idea di servirsi di una disposizione non convenzionale (diversa per ognuno) di gruppi strumentali nello spazio.

Dopo essersi musicalmente impadronito dell'ultimo testo di Beckett, Kurtág lavorò tra il 1993 e il 1998 a un progetto in gran parte basato sulle *Mirlitonades* del 1976/78 (il titolo è un neologismo di Beckett da *mirliton*, zuffolo, nel senso di "ariette" o "tiriterè"), brevissime poesie in francese. A proposito del loro carattere apparentemente disimpegnato e occasionale, Giovanni Bogliolo (nella introduzione all'edizione Einaudi da lui curata, un testo che andrebbe citato per intero) scrive: «La tiritera di parole non incide sulla realtà e si priva delle più elementari risorse del linguaggio poetico secondo un deliberato processo di scarnificazione. [...] La scelta di un campo così ridotto per il fare poetico deve contare per un'opera che proprio nel rinunciare a circoscrivere la realtà, nel rifiutarsi di sollecitarla, catturarla, definirla, nella sua dolente remissività si pone come paradigma della condizione umana e insieme come antipoesia, metafora della assoluta ineffabilità ma anche sconvolgente buco nero che ha assorbito e ridotto nel suo microcosmico ricettacolo tutte le tensioni scatenate dall'implosione di una coscienza».

Si comprende perché la scarnificazione delle *Mirlitonades* abbia attirato Kurtág dopo quella di *What in the Word*: da questa raccolta trasce la maggior parte dei testi per il suo *... pas à pas - nulle part...* op. 36 per baritono, trio d'archi e un percussionista, un ciclo che dopo la pubblicazione provvisoria nel 1998 conobbe spostamenti interni, aggiunte e altre modifiche, e in cui tra i testi figurano anche due poesie giovanili di Beckett e alcune delle massime di Chamfort da lui tradotte in inglese. Il titolo proviene da una delle *Mirlitonades* ("passo passo/ in nessun posto/ nessuno solo/ sa come/ piccoli passi/ in nessun posto/ ostinatamente"). Il compositore è fedele a testi che gli sono profondamente congeniali e al tempo stesso li fa suoi: disponendo le poesie in modo del tutto indipendente da quello di Beckett crea una drammaturgia interna personalissima, a ogni breve pagina aggiunge una dedica e un titolo, e conferisce un rilievo essenziale alle sonorità del trio d'archi e delle percussioni accanto alla voce. L'esito è diversissimo, ma c'è una profonda continuità ideale con il pezzo legato all'ultimo testo di Beckett.

Paolo Petazzi

Samuel Beckett***Mi is a szó***

hiábavaló –
hiábavaló nak hoz –
nak hoz –
mi is a szó –
hiábavaló ettől –
mindettől –
hiábavaló mindettől –
adott –
hiábavaló adva mindettől –
látivaló –
hiábavaló látni mindezt
ezt –
mi is a szó –
ez ez –
ez ez itt –
mindez ez itt –
hiábavaló adva mindettől
látva –
hiábavaló látni, mindezt itt –
nak hoz-

mi is a szó –
látni –
pillantani –
pillantani tűnni –
szükség pillantani tűnni –
hiábavaló szükség pillantani
tűnni –

What is the Word

folly –
folly for to –
for to –
what is the word –
folly from this –
all this –
folly from all this –
given –
folly given all this –
seeing –
folly seeing all this –
this –
what is the word –
this this –
this this here –
all this this here –
folly given all this –
seeing –
folly seeing all this this here –
for to –

what is the word –
see –
glimpse –
seem to glimpse –
need to seem to glimpse –
folly for to need to seem to
glimpse –

Cos'è la parola

follia –
follia per –
per –
cos'è la parola –
follia da questo –
tutto questo –
follia da tutto questo –
dato –
follia dato tutto questo –
vedendo –
follia vedendo tutto questo –
questo –
cos'è la parola –
questo questo –
questo questo qui –
tutto questo questo qui –
follia dato tutto questo –
vedendo –
follia vedendo tutto questo questo qui –
per –

cos'è la parola –
vedere –
scorgere –
sembrare scorgere
avere bisogno sembrare scorgere
follia per avere bisogno sembrare
scorgere –

mi –
mi is a szó –
és hol –
hiábavalónak hoz szükség
pillantani tűnni mi hol
hol –
mi is a szó –
ott –
odaát –
odébb odaát –
távol –
távol odébb odaát –
eltűnő –
eltűnő távol odább odaát
mi –

mi –
mi is a szó
látni mindezt
mind ezt ezt –
mind ezt ezt itt –
hiábavaló nak hoz látni mi
pillantani –
pillantani tűnni –
szükség pillantani tűnni –

eltűnő távol odább odaát
mi –
hiábavaló nak hoz szükség
pillantani tűnni eltűnő távol
odább odaát mi –

mi –
mi is a szó –
mi is a szó

what –
what is the word –
and where –
folly for to need to seem
to glimpse what where –
where –
what is the word –
there –
over there –
away over there –
afar –
afar away over there –
afaint –
afaint afar away over there
what –

what –
what is the word –
seeing all this –
all this this –
all this this here –
folly for to see what –
glimpse –
seem to glimpse –
need to seem to glimpse –

afaint afar away over there
what –
folly for to need to seem to
glimpse afaint afar away
over there what –

what –
what is the word –
what is the word

(da *Con Luigi Nono*,
La Biennale di Venezia, 1993)

cosa –
cos'è la parola –
e dove –
follia per avere bisogno
sembrare scorgere cosa dove –
dove –
cos'è la parola –
là –
laggiù –
via laggiù –
lontanamente –
lontanamente via laggiù –
languidamente –
languidamente lontanamente
via laggiù cosa –

cosa –
cos'è la parola –
vedendo tutto questo –
tutto questo questo –
tutto questo questo qui –
follia per vedere cosa
scorgere –
sembrare scorgere –
aver bisogno sembrare scorgere –

languidamente lontanamente
via laggiù cosa –
follia per avere bisogno sembrare
scorgere languidamente lontanamente
via laggiù cosa –

cosa –
cos'è la parola –
cos'è la parola

(Traduzione di Ada Ferianis)

Sylvain Cambreling

Sylvain Cambreling è direttore principale della Hamburger Symphoniker da febbraio 2018, direttore principale della Yomiuri Nippon Symphony Orchestra dal 2010 e direttore ospite principale del Klangforum Wien. Artista capace di catturare l'attenzione del pubblico, basa la sua originalità su un'attenta conoscenza musicologica. Da direttore principale della SWR Sinfonieorchester di Baden-Baden e Freiburg, e direttore ospite principale del Klangforum Wien, ha dato prova del suo talento in scelte artistiche innovative e attente alla musica contemporanea. È stato anche direttore musicale generale della Staatsoper Stuttgart dal 2012 al 2018. Sylvain Cambreling è stato direttore musicale a La Monnaie per dieci anni prima di diventare direttore musicale alla Frankfurt Oper nel 1993 e ha diretto diverse volte l'Opéra National de Paris. Tra le produzioni di particolare rilievo: *Pelléas et Mélisande* e *Les Troyens* al Festival di Salisburgo; *Wozzeck*, *Fidelio* e *Der Ring des Nibelungen* a Francoforte. All'Opéra National de Paris ha diretto *Saint François d'Assise*, *Pelléas et Mélisande*, *Katya Kabanova*, *La Clemenza di Tito*, *L'amore delle tre melarance*, *Don Giovanni*, *Le nozze di Figaro*, *Simon Boccanegra*, *Les Troyens*, *La Traviata*, *Ariane et Barbe-Bleue* e *Wozzeck*. Si è esibito con orchestre quali Wiener e Berliner Philharmoniker, Tonhalle-Orchester Zürich, con le orchestre sinfoniche delle emittenti radiofoniche a Francoforte, Amburgo, Colonia, Copenaghen, Stoccolma e Londra, Philharmonia Orchestra, BBC Symphony, Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, Münchner Philharmoniker, Wiener Symphoniker, Orchestre de Paris e Oslo Philharmonic. Negli Stati Uniti ha diretto la Cleveland Symphony Orchestra, Los Angeles Philharmonic, San Francisco Symphony e Orchestre Symphonique de Montréal. È direttore ospite dei migliori ensemble a livello internazionale. Tra i suoi progetti più rilevanti l'esecuzione in serate consecutive di tre grandi lavori di Messiaen: *Turangalila*, *Eclairs sur l'au-delà* e *La transfiguration de notre seigneur Jésus-Christ*. Nel 2009 Sylvain Cambreling ha ottenuto il premio tedesco Echo Klassik quale "Direttore dell'anno", il Deutscher Schallplatten Jahrespreis del 2009 per il migliore CD sinfonico e nel 2010 il MIDEM Contemporary Music Award per la sua registrazione di *Messiaen* con la SWR Sinfonieorchester di Baden-Baden e Friburgo. Nel 2012 ha ottenuto l'ordine al merito della Repubblica Federale di Germania.

Gianluca Capuano

Nato a Milano, si è diplomato in organo, composizione e direzione d'orchestra presso il Conservatorio della sua città e si è perfezionato alla Scuola Civica di Milano. Agli studi musicali ha affiancato quelli classici: laureato con lode in filosofia teoretica alla Statale di Milano, si dedica alla ricerca, occupandosi di problemi di estetica musicale, pubblicando nel 2002 il saggio *I segni della voce infinita*. Nel 2014 è stata pubblicata la sua edizione critica del *Diluvium universale* di Carissimi per l'ISM. Nel 2006 ha fondato il gruppo vocale e strumentale "Il canto di Orfeo", con il quale si dedica ai capolavori del barocco musicale europeo. Ha svolto un'intensa attività come direttore, organista e continuista in tutta Europa, Stati Uniti, Russia e Giappone. Nelle ultime stagioni ha diretto *Artaserse* di Vinci e *Leucippo* di Hasse con Concerto Köln all'Opera di Colonia. Ha debuttato alla Semperoper a Dresda con l'*Orlando* di Händel alla Opernhaus Zürich con *Orlando Paladino* di Haydn. Nell'agosto 2016 si è imposto all'attenzione internazionale dirigendo la *Norma* di Bellini con Cecilia Bartoli per l'apertura del Festival di Edimburgo: l'enorme successo ottenuto l'ha portato poi a dirigere *Norma* anche a Parigi e a Baden Baden e ad essere invitato a dirigere il tour europeo di *Cenerentola*, entrambe produzioni con Cecilia Bartoli. Nell'estate 2017 ha debuttato al Festival di Salisburgo dirigendo *Ariodante* e *La donna del lago*, entrambe con Cecilia Bartoli e Les Musiciens du Prince. Sono seguite le produzioni di *Cenerentola* a Montecarlo, *Le metamorfosi di Pasquale* di Spontini alla Fenice; *La finta giardiniera* a Winterthur e all'Opernhaus Zürich. Con "Il canto di Orfeo" ha inaugurato il Festival Milano Arte Musica 2017 con musiche a due o più cori del Seicento Italiano. I suoi progetti futuri includono: *Cenerentola* e *Iphigénie en Tauride* all'Opernhaus Zürich; *Ariodante* all'Opéra Monte-Carlo; *Orfeo ed Euridice* all'Opera di Roma; *Alcina* al Festival di Salisburgo; *La morte di Abel* al Teatro alla Scala e al Festival di Salisburgo; *Il barbiere di Siviglia* al Teatro Massimo di Palermo; *Alcina* al Glyndebourne Festival Opera; *Semele* e *Ariodante* al Teatro alla Scala; *Cenerentola* e *L'Elisir d'Amore* alla Wiener Staatsoper.

Il canto di Orfeo

L'ensemble vocale e strumentale "Il canto di Orfeo", fondato nel 2005 e diretto da Gianluca Capuano, intende raffinare l'esperienza maturata da lui e dai suoi collaboratori negli ultimi anni di intensa attività concertistica. Uno dei punti di forza del gruppo è la musica di Carissimi (di cui Capuano è uno dei massimi studiosi), dei suoi allievi e dei compositori attivi a Roma negli stessi anni, non disdegnando comunque i capolavori del Seicento italiano (Monteverdi innanzitutto) e il meglio della produzione europea tra il 1600 e il 1750 nonché incursioni nel repertorio tardo-rinascimentale e contemporaneo. Con il mezzosoprano inglese Catherine King, l'CO ha pubblicato per l'etichetta Avie (2006) un CD interamente dedicato ad arie di Galuppi, appositamente riportate alla luce e trascritte. Il CD è stato "Editor's choice" di "Gramophone" nel 2007. Punto di riferimento per l'interpretazione della musica vocale barocca italiana, l'ensemble ha preso parte a importanti festival specializzati (primo fra tutti, il glorioso "Musica e poesia a San Maurizio" di Milano) in Italia, Francia, Austria, Svizzera e Germania. Ha inaugurato nel 2012 il Festival di Royaumont con un programma carissimo, nel 2014 il Festival Monteverdi di Cremona con *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* in collaborazione con la compagnia di marionette Colla, e sempre nel 2014 ha preso parte al Festival Bach di Losanna. Alla musica antica l'CO affianca un appassionato impegno per la musica vocale contemporanea: nel 2007 il coro maschile di l'CO ha preso parte alla produzione scaligera di *Teneke* di Fabio Vacchi, con la regia di Ermanno Olmi e la direzione di Roberto Abbado. Nel 2013 Capuano e l'CO continuano la collaborazione con la Scala cantando in *Cuore di cane* di A. Raskatov, fortunata produzione ripresa nel 2014 all'Opéra national de Lyon. Nel 2015 la Scala domanda ancora la partecipazione del gruppo per il colossale *Die Soldaten* di Zimmermann. Nel 2015 e 2016 l'CO si è esibito al Festival Monteverdi e a MilanoArteMusica con *Il Vespro della Beata Vergine* di Monteverdi. Tra gli ultimi impegni segnaliamo i ritorni a Cremona e a Milano con programmi monteverdiani e il debutto all'Opéra di Nantes con *L'incoronazione di Poppea*. l'CO è impegnato nella registrazione dell'integrale degli *Oratori* di Carissimi.

Matteo Pigato, cantus
Jacopo Facchini, alto
Massimo Altieri, tenore
Gabriele Lombardi, tenore
Guglielmo Buonsanti, basso

Gerrie de Vries

Il mezzosoprano e attrice Gerrie de Vries si è diplomata presso il Conservatorio Sweelinck ad Amsterdam. È internazionalmente conosciuta per le sue interpretazioni del repertorio del XX secolo e ha eseguito numerosi brani a lei dedicati tra cui *Pancho Villa* di Robert Zuidam, *A King Riding*, opera di Klaas de Vries diretta da Christopher Marthaler, in una coproduzione del Théâtre Royal de la Monnaie e Holland Festival, e *I am her Mouth*, brano solistico di Jan van de Putte. Ha partecipato alle prime di *Music for large Ensemble* di Steve Reich, *Aquarius* di Karel Goeyvaerts, *Manifest, a music theater performance* di Rolf Wallin e *Jacob Schokking* (Holland House, Copenaghen), *And God invented Dice* di Christina Oorebeek e dell'opera *Wake* di Klaas de Vries, su libretto di David Mitchell. Si è esibita al Warschauer Herbst, Bartók Fesztivál, I.S.C.M., Festival di Darmstadt e Zurigo con ensemble quali ASKO|Schönberg, Musikfabrik, DoelenEnsemble, Netherlands Wind Ensemble e ha lavorato con direttori quali Reinbert de Leeuw, Peter Eötvös, Ed Spanjaard e Oliver Knussen. Con Ad de Bont e Jan Ritsema ha creato i suoi lavori di teatro musicale *Mädchenlieder* (F-act), *Die Aufgeregten* (Gergiev Festival) e *Dame catches fire* (Noordhollands Philharmonisch Orkest). Attualmente è direttore artistico di De Helling, un'iniziativa per teatro musicale di piccole dimensioni nei Paesi Bassi. Ha recentemente inciso *What is the Word* di György Kurtág con l'ensemble ASKO|Schönberg diretto da Reinbert de Leeuw.

Csaba Király

Csaba Király si diploma alla Ferenc Liszt Academy di Budapest nel 1989 in organo e nel 1990 in pianoforte. Ancora studente, ha vinto sette primi premi in Ungheria e due premi internazionali a Cagliari e New Orleans. Csaba Király si esibisce regolarmente da solista al pianoforte e all'organo in Ungheria e in diversi altri paesi. Quale pianista di musica contemporanea ha partecipato a numerose esecuzioni del brano di György Kurtág *What is the Word* con diversi ensemble e direttori nelle sale da concerto europee più importanti. Ha inoltre scritto gli adattamenti di importanti brani sinfonici per organo. Nel 2013 è stato eletto presidente della Hungarian Ferenc Liszt Society. Ha lavorato come insegnante di pianoforte alla Franz Liszt Academy of Music di Budapest e come professore ospite di organo presso l'Organ Department dell'Università di Taegu-Hyosung in Corea del Sud. Dal 2002 mantiene la carica di professore ordinario in organo e pianoforte presso l'Institute of Music della Faculty of Music and Visual Arts all'Università di Pécs. Tra il 2004 e il 2007 ha lavorato come direttore dello stesso istituto. Dalla sua abilitazione lavora come insegnante di pianoforte e organo e come tutor nella Doctoral School of the Faculty of Music and Visual Arts. Tra il 2014 e il 2017 ha lavorato come direttore della Béla Bartók Memorial House a Budapest.

Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi

L'Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi, fondata nel 1993 da Vladimir Delman è oggi protagonista indiscussa del panorama culturale italiano e non solo. Lo testimoniano un Grammy Award e le numerose tournée internazionali: nel 2011 in Oman per l'inaugurazione della Royal Opera House di Muscat; nel 2012 una trionfale tournée in Russia, a Mosca e Pietroburgo; nel 2013 a Londra per i prestigiosi BBC Proms; nel 2014 a Salisburgo e in Kuwait; nel 2017 in Francia al Festival de La Chaise-Dieu; nel gennaio 2018 le acclamazioni esibizioni al KKL di Lucerna. Sul podio de laVerdi dal 1999 ad oggi si sono susseguiti tre Direttori Musicali di alto prestigio: Riccardo Chailly (1999 – 2005), la cui esperienza ha portato laVerdi ad imporsi come una delle più rilevanti realtà sinfoniche nazionali e internazionali, in grado di affrontare un repertorio che spazia da Bach ai capisaldi del sinfonismo ottocentesco fino alla musica del Novecento; Zhang Xian (2009 – 2016), primo direttore donna ad assumere un tale incarico in Italia e, infine, Claus Peter Flor (dalla stagione 2017/18). Nel 2013 a Milano presso la Fiera MiCo - Milano Congressi, laVerdi è stata protagonista con l'esecuzione della grandiosa e rara *Ottava Sinfonia* di Mahler, che ha visto il ritorno di Riccardo Chailly alla direzione dell'Orchestra. Per Expo Milano 2015 laVerdi ha organizzato una stagione speciale di 16 mesi, senza soluzione di continuità da settembre 2014 a dicembre 2015, con numerosi eventi straordinari. Negli anni l'Orchestra è stata affiancata da altre formazioni: il Coro sinfonico di Milano Giuseppe Verdi, oggi diretto da Erina Gambarini, l'Ensemble laBarocca diretto da Ruben Jais, il Coro di Voci Bianche diretto da Maria Teresa Tramontin, l'Orchestra Amatoriale "laVerdi per tutti" e l'Orchestra Sinfonica Junior, composta da ragazzi con meno di 18 anni. La Stagione 2018/19 vede laVerdi festeggiare numerosi anniversari: i 25 anni di fondazione dell'Orchestra, ma anche i 20 anni del Coro Sinfonico, i 10 anni dell'Orchestra Sinfonica Junior e dell'Ensemble laBarocca e i 20 anni dell'Auditorium di largo Mahler. La felice intuizione di 25 anni fa ha radici ben salde come dimostrano la qualità e la professionalità dei suoi musicisti e dei direttori d'orchestra che si sono succeduti come titolari o ospiti, la quantità e varietà di proposte musicali, il numero sempre crescente di spettatori, l'apprezzamento della critica e dall'attenzione degli organi d'informazione. Raggiunti in pieno gli obiettivi di 25 anni fa; allargare la platea del pubblico offrendo l'ascolto della musica classica anche a chi non aveva mai frequentato una sala da concerto; offrire un servizio culturale e sociale alla città e al paese; offrire un'opportunità di lavoro ai giovani musicisti di talento. Perché la musica è di tutti ed è per tutti.

"Prima delle Prime"

Samuel Beckett: Fin de partie
Ugo Volli, "La scacchiera vuota della vita"
(con proiezioni)

in collaborazione con
Amici della Scala

György Kurtág
Samuel Beckett: Fin de partie
scènes et monologues
opéra en un acte

Prima mondiale

Orchestra del Teatro alla Scala
Markus Stenz, direttore
Pierre Audi, regia
Christof Hetzer, scene e costumi
Urs Schönebaum, luci


Interpreti

Hamm	Frode Olsen
Clov	Leigh Melrose
Nell	Hilary Summers
Nagg	Leonardo Cortellazzi

Nuova produzione
in coproduzione con
De Nationale Opera, Amsterdam

Commissione Teatro alla Scala
e De Nationale Opera, Amsterdam

con il sostegno di

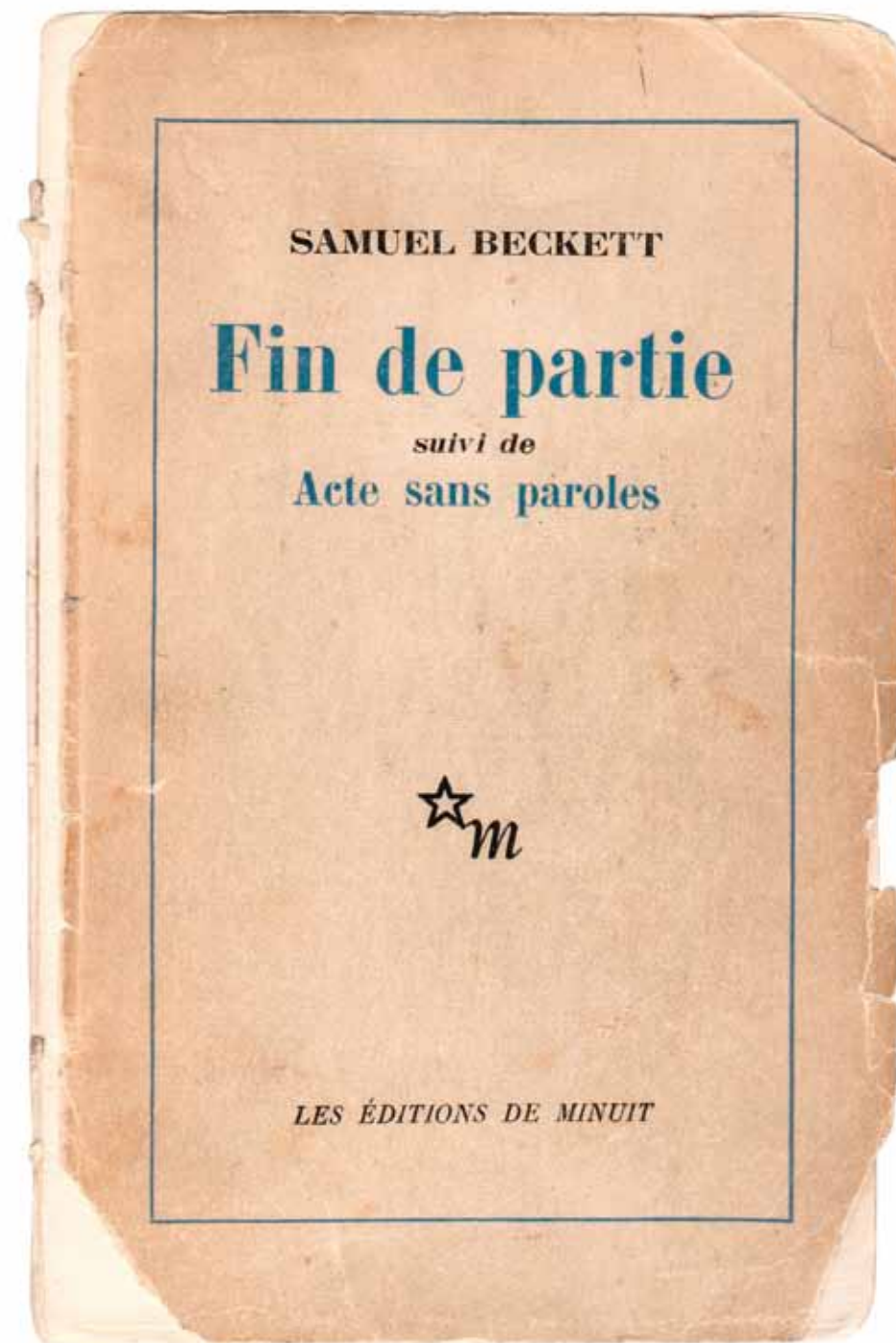
 ernst von siemens
musikstiftung

Editore Universal Music Publishing
Editio Musica Budapest
Rappresentante per l'Italia Casa Ricordi, Milano

Rai Radio3 trasmetterà in diretta radiofonica
Samuel Beckett: Fin de partie il 15 novembre.

Un'ora prima di ogni recita di *Samuel Beckett: Fin de partie*, per i possessori del biglietto, si terrà una conferenza introduttiva sull'opera presso il Ridotto dei Palchi "A. Toscanini" del Teatro.

Quando sono arrivato a Parigi, nel 1957, Ligeti mi aveva scritto che aveva letto En attendant Godot e che lo trovava geniale. Un altro amico d'infanzia, Robert Klein [...] mi ha portato in teatro a vedere Fin de partie, una cosa del tutto nuova per me... E là: è stata la rivelazione. Quando ho visto la pièce, non ho capito quasi niente. Ma poi ho acquistato i due libri, Fin de partie e Godot, e sono diventati la mia Bibbia. Veramente.
György Kurtág



Samuel Beckett, *Fin de partie suivi de Acte sans paroles*, Paris: Les Éditions de Minuit 1957, copertina dell'edizione personale di György Kurtág (186 × 118 mm).

Nelle pagine seguenti:
Samuel Beckett, *Fin de partie suivi de Acte sans paroles*, Paris: Les Éditions de Minuit 1957, fotocopie di pagine con annotazioni di Márta Kurtág (ciascuno 210 × 297 mm).
Les Éditions de Minuit (per gentile concessione)

sciolto

(Un temps.) Une après-midi d'avril. (Un temps.) Tu peux le croire ?

NAGG. — Quoi ? *Petite comptine!*

NELL. — Que nous nous sommes promenés sur le lac de Côme. (Un temps.) Une après-midi d'avril. *lu singando*

[rêveur]

← NAGG. — On s'était fiancés la veille.

NELL. — Fiancés !

NAGG. — Tu as tellement ri que tu nous as fait chavirer. On aurait dû se noyer.

NELL. — C'était parce que je me sentais heureuse. *[silenzioso]*

[en hâte]

← NAGG. — Mais non, mais non, c'était mon histoire. La preuve, tu en ris encore.

A chaque fois. *[toujours quasi en rêve]*

NELL. — C'était profond, profond. Et on voyait le fond. Si blanc. Si net. *+ si blanc [ew]*

SONG
5/b

← NAGG. — Ecoute-la encore. *[Voix de raconteur.]* Un Anglais — *(il prend un visage d'Anglais, reprend le sien)* — ayant besoin d'un pantalon rayé en vitesse pour les fêtes du Nouvel An se rend chez son

tailleur qui lui prend ses mesures. *(Voix du*

(mince) tailleur.) « Et voilà qui est fait, revenez dans quatre jours, il sera prêt. » Bon. Qua-

[Le monde et le pantalon. SONG]

[Poldy Bloom singing a Jewish-Irish-Scottish ballade]

[L'index reste levé dans l'air]
tre jours plus tard. *(Voix du tailleur.)* *en pointant*
« Sorry, revenez dans huit jours, j'ai raté l'index,
le fond. » *Bon, ça va, le fond, c'est pas presque*

commode. *Huit jours plus tard. (Voix du) gaïement*
tailleur.) « Désolé, revenez dans dix jours. *Voix*

j'ai salopé l'entre-jambes. » Bon, d'accord, *de l'Anglais*
l'entre-jambes, c'est délicat. *Dix jours plus*

tard. *(Voix du tailleur.)* « Navré, revenez *l'index sur*

dans quinze jours, j'ai bousillé la bra- *misterioso*
guette. » *Bon, à la rigueur, une belle bra-*

guette, c'est calé. *(Un temps. Voix nor-*
male.) Je *par la to* raconte mal. *(Un temps.*

Morne.) Je *du intense coup* raconte cette histoire de plus en

plus mal. *(Un temps. Voix de raconteur.)*
Enfin bref, *l'index* de l'aiguille en aiguille, voici Pâ-

ques Fleuries et il loupe les boutonnières.
(Visage, puis voix du client.) « Goddam

Sir, non, vraiment, c'est indécent, à la fin !

○ En six jours, vous entendez, six jours, Dieu
fit le monde. Oui Monsieur, *de plus en plus enrage* parfaitement

Monsieur, le MONDE ! Et vous, vous n'êtes
pas foutu de me faire un pantalon en trois

mois ! » *(Voix du tailleur, scandalisée.)* *

« Mais Milord ! Mais Milord ! Regardez
— *(geste méprisant, avec dégoût)* — le

* Voix de raconteur *(*) Voix toujours calme de*
l'Anglais

○ silence retoulé, explosif

* Voir: Moussorgsky; Tableaux d'une exposition. SAMUEL
GOLDBERG et SCHMUYLE

yeux, débit précipité). — Notre Père qui

êtes aux... ^{quasi f} ^{meno f}
 HAMM. — Silence! En silence! Un peu de tenue! Allons-y. (Attitudes de prière. Silence. Se décourageant le premier.) Alors?

CLOV (rouvrant les yeux). — Je t'en fous! Et toi? ^[sonore, ruvido]

HAMM. — Bernique! (A Nagg.) Et toi?

NAGG. — Attends. (Un temps. Rouvrant les yeux.) Macache!

HAMM. — Le sataud! Il n'existe pas!

CLOV. — Pas encore. ^[pointant l'index, ppp miste-]

NAGG. — Ma dragée ^[piso, poco minaculoso]

HAMM. — Il n'y a plus de dragées. ^[sadique]
 [bouche mince, dents serrées] avec joie maligne
 Un temps.

NAGG MONOLOGUE

7.

NAGG. * C'est normal. Après tout je suis ton père. Il est vrai que si ce n'avait pas été moi ç'aurait été un autre. Mais ce n'est pas une excuse. (Un temps.) Le rahat-loukoum, par exemple, qui n'existe plus, nous le savons bien, je l'aime plus que tout au monde. Et un jour je t'en demanderai, en contre-partie d'une com-

* [bouche mince, dents serrées, avec joie maligne, sadique
 Y ritmo di Walzer]

* Ritmo di Tango

plaisance, et tu m'en promettras. Il faut vivre avec son temps. (Un temps.) Qui appelas-tu, quand tu étais tout petit et avais peur, dans la nuit? Ta mère? Non. Moi. On te laissait crier. Puis on t'éloigna, ^[Mossa] pour pouvoir dormir. (Un temps.) Je dormais, j'étais comme un roi, et tu m'as fait réveiller pour que je t'écoute. Ce n'était pas indispensable, tu n'avais pas vraiment besoin que je t'écoute. D'ailleurs je ne t'ai pas écouté. (Un temps.) * J'espère que le jour viendra où tu auras vraiment besoin que je t'écoute, * et besoin d'entendre ma voix, une voix. (Un temps.) Oui, j'espère que je vivrai jusque-là, pour t'entendre m'appeler comme lorsque tu étais tout petit, et avais peur, dans la nuit, et que j'étais ton seul espoir. (Un temps. Nagg frappe sur le couvercle de la poubelle de Nell. Un temps.) Nell! (Un temps. Il frappe plus fort.) Nell! Cri-glissando, qui finit en une sorte de gémissement de bête blessée
 Un temps. Nagg rentre dans sa poubelle, rabat le couvercle. Un temps.

* Capriciosa, (con eleganza; rubato, -devenu mécanique, quasi giusto + en accentuant, avec insistance

nière grâce. (Clov sort.) Cache-moi sous le drap. (Un temps long.) Non ? Bon. (Un temps.) A moi. (Un temps.) De jouer. (Un temps.) Avec lassitude.) Vieille fin de partie perdue, finir de perdre. (Un temps. Plus animé.) Voyons. (Un temps.) Ah oui ! (Il essaie de déplacer le fauteuil en prenant appui sur la gaffe. Pendant ce temps entre Clov. Panama, veston de tweed, imperméable sur le bras, parapluie, valise. Près de la porte, impassible, les yeux fixés sur Hamm, Clov reste immobile jusqu'à la fin. Hamm renonce.) Bon. (Un temps.) Jeter. (Il jette la gaffe, veut jeter le chien, se ravise.) Pas plus haut que le cul. (Un temps.) Et puis ? (Un temps.) Enlever. (Il enlève sa calotte.) Paix à nos... fesses. (Un temps.) Et remettre. (Il remet sa calotte.) Egalité. (Un temps. Il enlève ses lunettes.) Essuyer. (Il sort son mouchoir et, sans le déplier, essuie ses lunettes.) Et remettre. (Il remet le mouchoir dans sa poche, remet ses lunettes.) On arrive. Encore quelques conneries comme ça et j'appelle. (Un temps.) Un peu de poésie. (Un temps.) Tu appelais — (Un

molto silenzioso

misterioso

*) CONDUCTUS des rêves + *resistando* CONDUCTUS "A"
 *) aperté, *resitando* parlato — ils s'immobilise
 *) CONDUCTUS
 *) Hommage à Baudelaire

temps. Il se corrige.) Tu RÉCLAMAIS le soir ; il vient — (Un temps. Il se corrige.) Il DESCEND le voici. (Il reprend, très chantant.) Tu réclamais le soir ; il descend : le voici. (Un temps.) Joli ça. (Un temps.) Et puis ? (Un temps.) Instants nuls, toujours nuls, mais qui font le compte, que le compte y est, et l'histoire close. (Un temps. Ton de narrateur.) S'il pouvait avoir son petit avec lui... (Un temps.) C'était l'instant que j'attendais. (Un temps.) Vous ne voulez pas l'abandonner ? Vous voulez qu'il grandisse pendant que vous, vous rapetissez ? (Un temps.) Qu'il vous adoucisse les cent mille derniers quarts d'heure ? (Un temps.) Lui ne se rend pas compte, il ne connaît que la faim, le froid et la mort au bout. Mais vous ! Vous devez savoir ce que c'est, la terre, à présent. (Un temps.) Oh je l'ai mis devant ses responsabilités ! (Un temps. Ton normal.) Eh bien ça y est, j'y suis, ça suffit. (Il lève le sifflet, hésite, le lâche. Un temps.) Oui, vraiment ! (Il siffle. Un temps. Plus fort. Un temps.) Bon. (Un temps.) Père ! (Un

con moto

*) *espr. ma molto semplice* [comme une mélodie de Debussy]
 *) petit mouvement d'approbation avec la tête, même avec la main.

pointant l'index
 mouvement très lent d'interrogation avec la main droite (lev. la main gauche esquisse le "et puis" de G.C.-Ptt.)
 = assez grand changement de ton!
 * *molto correcto* (mp, non)
 * pointant avec l'index
 * *più vivo, risoluto, sonore*
 * *sciolto, parlato*
 [en chuchotant, presque en prose]
 CONDUCTUS "A"

Quello che voglio, è formulare la più grande
densità espressiva con il minimo possibile di note.
György Kurtág



Disegno a china di György Kurtág, anni '70
(277 × 192 mm). Fondazione Paul Sacher, Basilea

7

domenica 18 novembre 2018
ore 15 e ore 20
Teatro Gerolamo

What is the Word

Sophie Klussmann, soprano
Nurit Stark, violino
Peter Riegelbauer, contrabbasso
Luigi Gaggero, cimbalom

György Kurtág (1926)

In ricordo di un tramonto invernale op. 8 (1969, 6')
su poesie di Pál Gulyás per soprano, violino e cimbalom

Sette canzoni op. 22 (1981, 10')
su poesie di Amy Károlyi e un haiku di Kobayashi Issa
nella traduzione ungherese di Dezső Tandori
per soprano e cimbalom

Einige Sätze aus den Sudelbüchern
Georg Christoph Lichtenbergs op. 37a (1999, 20')
per soprano e contrabbasso

Otto duetti op. 4 (1961, 5')
per violino e cimbalom

Scene da un romanzo op. 19 (1979/82, 19')
Quindici canzoni su poesie di Rimma Daloš
per soprano, violino, contrabbasso e cimbalom

in collaborazione con



L'ideale perseguito da Kurtág di ottenere il massimo della concentrazione espressiva con il minimo dei mezzi e con forme aforistiche, trova il suo terreno ideale nella musica vocale da camera, dove il testo poetico diventa direttamente scrittura vocale, e la scrittura strumentale sembra fondersi con la voce ed espanderne istantaneamente il nucleo espressivo. Un ruolo importante in questo repertorio è rivestito dal cimbalom, strumento ungherese a corde percosse con bacchette, che produce un suono magico, misterioso, a metà tra quello del pianoforte e dell'arpa. Nato in ambito popolare, il cimbalom è diventato uno strumento da concerto già nel XIX secolo, grazie alla versione Steinway (poggiato su gambe, fornito di note cromatiche e di un meccanismo di smorzamento) creata da Joseph Schunda nel 1874, è stato molto utilizzato nell'opera per caratterizzare le scene folkloriche. Ha poi conosciuto un grande sviluppo nel XX secolo per l'attività di Aladár Rácz, grande virtuoso dello strumento, ammirato da Stravinskij (che dopo averlo ascoltato decise di comprarsi un cimbalom), capace di trasferire sul cimbalom il repertorio per tastiera di Bach, Couperin e Scarlatti. Da lui è derivata una nuova generazione di interpreti che ha molto contribuito a imporre il cimbalom nella musica contemporanea, valorizzandone la duttilità timbrica, le sfumature dinamiche, il suono ricco di armonici, l'ampia gamma di tecniche esecutive, il contatto diretto dell'interprete con le corde.

Queste potenzialità strumentali hanno stimolato anche la fantasia di Kurtág, che ha utilizzato per la prima volta il cimbalom negli *Otto Duetti* op. 4, facendolo duettare con il violino. Composti tra il 1960 e il 1961, sono pezzi brevissimi, con movimenti lenti, statici e sospesi, seguiti da altri rapidi, nervosi, pieni di violente esplosioni. La dimensione rarefatta, quasi weberniana del primo (*Poco sostenuto*) ritorna nel quarto (*Lento*), dove il cimbalom suona con sordina in una modalità quasi "parlante", e nel settimo (*Adagio*), basato su un ostinato di due figure complementari e arpeggiate che si ripetono e si espandono. Negli altri pezzi Kurtág individua figure semplici,

molto definite, sulle quali innesca processi musicali carichi di energia: una scala cromatica e lunghi glissati nel secondo Duetto, gesti rabbiosi e note ribattute con tutta forza nel terzo (*Risolto*), una figura staccata e leggera del violino (*jeté e sul ponticello*) nel quinto (*Allegretto*), che ha la struttura di un micro-rondò, figure capricciose e scattanti nel brillante duetto finale (*Vivo*). Nel 1968, dopo il completamento dei *Detti di Péter Bornemisza* per canto e pianoforte, Kurtág compose un ciclo vocale dal carattere completamente diverso, *In ricordo di un tramonto invernale*, per soprano, violino e cimbalom, su misteriose poesie dell'ungherese Pál Gulyás. Lo stile vocale di Kurtág appare più morbido e cantabile, meno austero rispetto ai lavori precedenti, con movimenti più sviluppati e contrastati. Lo si nota nella linea melodica ampia e dolce del violino e negli slanci lirici della parte vocale nel primo movimento (*Vivo*), nella varietà di umori del terzo (*Con moto, pesante*), dove il soprano arriva ai limiti del registro grave sulla frase «E dietro ogni strada c'è l'ombra di una tomba», per poi quasi "salmodiare" le ultime parole («Scrivi la tua preghiera»). O ancora nei disegni movimentati del quarto (*Presto agitato*) che evocano la «tomba d'aria» e si sciolgono alla fine in un magico rallentando («Ci vediamo tra le montagne blu»).

Tra il 1979 e il 1982 Kurtág si dedicò quasi contemporaneamente alla composizione di tre importanti cicli vocali: due su poesie russe di Rimma Daloš, *Messaggi della defunta Signorina R. V. Trussova* op. 17 e *Scene da un romanzo* op. 19, più un altro ciclo intitolato *Sette canzoni* op. 22, su testi della poetessa ungherese Amy Károlyi e su un haiku giapponese. Lo stile di queste ultime poesie, assai diverso rispetto a quello della Daloš, meno personale e autobiografico, più semplice e diretto, ha suggerito a Kurtág la composizione di brevi scene musicali, un vocalizzare più flessuoso con una notazione quasi neumatica. Scene che guardano alla caducità delle cose, che osservano il mondo e le sue contraddizioni: il conflitto lacerante tra eccesso e moderazione che emerge nei gesti violenti della seconda canzone

(*Con slancio*); il confine tra suono e silenzio, su cui sembra interrogarsi la voce nella terza, meditativa e sospesa (*Lento*); il limite tra il tollerato e il proibito nella quarta (*Rubato, parlando*) dove il tormentato recitativo della voce si appoggia su triadi arpeggiate del cimbalom. La quinta (*Lontano larghissimo*), un *perpetuum mobile* sospeso nel tempo, un enigmatico "Labirintus" senza via di uscita; quasi olfattiva la sesta (*Vivo*) fatta di piccoli frammenti che la voce adagia su un tappeto uniforme del cimbalom, pieno di echi e riverberi come il «profumo del giacinto» evocato negli ultimi versi. Come la prima, l'ultima canzone, intitolata *Ars poetica*, è quasi un inno alla lentezza: l'haiku di Kobayashi Issa (tradotto in ungherese da Desz Tandori) è trasformato da Kurtág in un graduale crescendo che passa dal recitativo al canto pieno, sostenuto dagli squillanti bicordi del cimbalom, come la lenta ascesa della lumaca verso il monte Fuji.

Le poesie di Rimma Daloš nel ciclo *Messaggi della defunta Signorina R. V. Trussova* esprimeva una solitudine disperata e tragica. La stessa dimensione di solitudine al femminile ritorna in *Scene da un romanzo*, dove però la temperatura emotiva è meno tesa, e predomina un sentimento di dolce malinconia. Kurtág imprime a questo ciclo un'atmosfera intima e introvertita, riducendo al minimo l'organico strumentale, con cimbalom, violino e contrabbasso, tre strumenti che non hanno un ruolo di accompagnamento ma si fondono sempre con la voce in *texture* timbriche omogenee, e che danno ai 15 movimenti (basati su 14 poesie, una messa in musica due volte) caratteristiche individuali assai spiccate. I movimenti sono disposti in una forma ad arco, con il *climax* in quello centrale (n. 8: *Nudità*), per soprano senza accompagnamento, un canto spoglio e irrequieto, di straordinaria intensità emotiva. Il *range* espressivo del ciclo è molto vario: dalla grande agitazione del lamento disperato del n. 2 (*Molto agitato*), imperniato su insistiti disegni cromatici discendenti, a momenti commoventi come il n. 4 (*Vivo*), dove gli strumenti portano un vero e proprio brivido di eccitazione alle parole del soprano; dal caustico "tempo

di kamarinskaja" (danza popolare russa) nella parte centrale del n. 5, alla calma sinistra del movimento finale (*Lento, desolato*), fatto solo di scale discendenti. Ci sono anche due valzer, nei due movimenti posti specularmente, quasi come due interludi, intorno al movimento centrale: il n. 7 (*Vivacissimo*) è un rondò dove la parola *goworila* (ho detto) si ripete molte volte, creando un effetto vorticoso, il n. 9 è un valzer meccanico, goffo e struggente, che sembra suonato da un organetto, con una linea vocale ritmicamente molto irregolare, che si muove per grandi salti e glissati, come ubriaca («Persino nell'ora di punta il tram della mia anima scivola allegramente»).

La curiosità letteraria di Kurtág lo portò nel 1996 a mettere in musica dei testi di Georg Christoph Lichtenberg, originale figura di intellettuale settecentesco, scienziato e filosofo, matematico e poeta, famoso per la sua opera postuma, una massiccia raccolta di aforismi, che abbracciava quasi tutti i temi culturali dell'epoca, formulati in modo sarcastico, spesso come delle ovvietà. Kurtág ha musicato 22 di questi aforismi in un ciclo (op. 37, del 1996) concepito come un compendio da organizzare liberamente per l'esecuzione. Nella versione definitiva di *Einige Sätze aus den Sudelbüchern Georg Christoph Lichtenbergs* per soprano e contrabbasso (op. 37a, del 1999) la linea vocale è rimasta pressoché invariata, ma la forma è stata costruita con una precisa drammaturgia. La maggior parte dei pezzi, nonostante l'assoluta brevità, ha una struttura piuttosto articolata e una forma non frammentaria, con una scrittura sempre dettagliata e virtuosistica nella parte del contrabbasso. Tutti i pezzi conservano e amplificano lo spirito caustico dei testi, come dimostra il semplice contrappunto nota contro nota in *Patate* («Qui riposano e dormono le patate, in attesa della loro resurrezione»), il profilo acuminato della parte vocale in *Le cime delle Alpi* («Le cime delle Alpi sono più vicine al sole, però sono fredde e infconde»), la segreta serie dodecafonica in *Una ragazza* («Una ragazza di appena dodici mode»), i grandi salti in tempo di valzer di *Bon ton* («Là il *bon ton* è di un'ottava più basso»).

György Kurtág
Egy téli alkony emlékére

1. Az órák most hozzák alakját ...
Az órák most hozzák alakját:
mély szeme most száll fel a földből,
arca most száll le a felhőből.

A kettő most sugárzik össze,
hogya nemlétet összekösse.

Most még nem él,
nincs apja, anyja, neve nincs,
Csak az örök béke lebegtetni,
a föld emléke...

2. Vártalak

Vártalak, s csak az alkony jött el.
Az alkonyban hullt a hó.

Az óraingáról a bú szakadt,
s a hó takarta el az utakat...

3. Mennyi út van

Mennyi út van, ó, mennyi út van!
hogya futnak keresztül-kasul!
S minden út mögött egy sír árnya.
Kulcsold össze kezéd imára.

4. Isten veled!

Isten veled! Elránt egy örvény.
A vérnek vándorútja van.
Menj, vándorolj! Elránt a perc kegyetlen.
Látjuk mi még egymást a kék hegyekben ...

In ricordo di una tramonto invernale
Poesie di Pál Gulyás

1. Le ore mi recano il suo sembiante
Le ore mi recano il suo sembiante,
il suo occhio profondo sorge ora dalla terra,
il suo volto scende ora dalla nuvola.

Ora i due si irradiano,
per collegare la non esistenza.

Ancora non ha vita,
non ha padre, madre, neanche nome,
Solo la pace eterna lo fa librare nell'aria,
il ricordo della terra...

2. Ti aspettavo

Ti aspettavo, e solamente il crepuscolo arrivò.
Nel crepuscolo fiocava la neve.

Dal pendolo scrosciava la tristezza,
e la neve copriva le strade...

3. Quante strade ci sono

Quante strade ci sono, oh, quante strade!
come corrono qua e là!
E dietro ogni strada c'è l'ombra di una tomba.
Unisci le mani in preghiera.

4. Addio!

Addio! Un vortice ci trascina.
Il sangue ha il suo vagabondare.
Vai, vaga! L'istante crudele ci trascina.
Ci vedremo ancora sui monti blu...

(Traduzione di Judit Földes e Simone Fontanelli)

György Kurtág
Seven songs, op. 22
Poesie di Amy Károlyi
e un haiku di Kobayashi Issa

1. Lassan, lassudan
Sülyyedni úgy jó, mint virág a vízen
öntudatlanul,
lassan, lassudan, mindig egy tenyérnyit,
míg a sülyyedő feledni tanul.

2. Egyensúly

A féktelen s a fékező,
szétvet végül e két erő.

3. Hol végződik...?

Hol végződik a hang,
hol kezdődik a csend?

4. Ajtón lakattal...

A túrt és tiltott határán botladozva
rácsodálkozom a világra.
Még így is szép, ily félszavakkal
félhomályban, ajtón lakattal.

5. Labirintus

Labirintus. Nincs Ariadne, nincs fonál.

6. Ami megmaradt...

Ami megmaradt
egy délelőtt
egy délután
jácint illat
a jácint után.

7. Ars poetica

Csak lassan, szépen;
gondosan mászd meg, csiga,
a Fuji hegyét.

1. Piano, piano
Affondare così bene, come fiore sull'acqua
inconsapevolmente,
piano, piano, sempre palmo a palmo,
finché chi affonda impara a dimenticare.

2. Equilibrio

Lo sfrenato e l'inibito,
queste due forze mi fanno infine esplodere.

3. Dove finisce...?

Dove finisce il suono,
dove comincia il silenzio?

4. Uscio con lucchetto...

Inciampando sulla frontiera tra tollerato e proibito
mi meraviglio del mondo.
Anche così è bello, con mezze parole
nella semioscurità, uscio con lucchetto.

5. Labirinto

Labirinto. Non c'è Arianna, non c'è filo.

6. Ciò che è rimasto...

Ciò che è rimasto
un mattino
un pomeriggio
profumo di giacinto
dopo il giacinto.

7. Ars poetica

Con calma, a modo;
scala con attenzione, o chiocciola,
il Monte Fuji.

(Traduzione di Judit Földes e Simone Fontanelli)

György Kurtág
Einige Sätze aus den Sudelbüchern
Georg Christoph Lichtenbergs, op. 37a

1. Die Kartoffeln

Da liegen nun die Kartoffeln und schlafen ihrer Auferstehung entgegen.

2. Die Kuh

Als unsere selige Kuh noch lebte, sagte einmal eine Frau in Göttingen.

3. ... ein Kirchstuhl...

Ein einschläfriger Kirchstuhl.

4. Alpenspitzen

Alpenspitzen, näher der Sonne, aber kalt und unfruchtbar.

5. Geständnis

Es ist nicht der Geist, sondern das Fleisch, was mich zum Nichtkonformisten macht.

6. Kirchtürme

Kirchtürme, umgekehrte Trichter, das Gebet in den Himmel zu leiten.

7. Ein Liebhaber der Classica-Philologie

Er las immer „Agamemnon“ statt „angenommen“, so sehr hat er den Homer gelesen.

8. Dank

Man stattete ihm sehr heißen, etwas verbrannten Dank ab.

9. Kōan

Ordnung führet zu allen Tugenden! Aber was führet zur Ordnung?

10. Gebet

Lieber Gott, ich bitte dich um tausend Gotteswillen.

11. ... an die aufgehende Sonne ...

Was hilft aller Sonnenaufgang, wenn wir nicht aufstehn?

12. Ein Mädchen...

Ein Mädchen kaum zwölf Moden alt.

1. Le patate

Qui riposano e dormono le patate, in attesa della loro resurrezione. (G 191)*

2. La mucca

Un signore di Gottinga disse: «Quando viveva ancora la nostra defunta mucca». (G 198)*

3. ... un inginocchiatoio...

Un inginocchiatoio che concilia il sonno.

4. Le cime delle Alpi

Le cime delle Alpi sono più vicine al sole, però sono fredde e infeconde. (M 16)*

5. Confessione

Non è la volontà, ma il corpo a fare di me un non-conformista. (C 311)*

6. Campanili

I campanili: imbuti capovolti per dirigere le preghiere verso il cielo. (U 8)*

7. Un amante della filologia classica

«Egli leggeva sempre *Agamemnon* [Agamennone] invece di *angenommen* [ammesso] tanto aveva letto Omero».***

8. Ringraziamento

Gli si rese un grazie molto caldo, perfino un po' bruciato. (H 112)*

9. Kōan [ordinanza]

L'ordine porta a tutte le virtù! Ma che cosa porta all'ordine? (J 1230)*

10. Preghiera

Caro Dio, ti prego mille volte per amor di Dio. (G 197)*

11. ... al sole che sorge ...

A che serve il sorgere del sole, se noi non sorgiamo? (U 44)*

12. Una ragazza

Una ragazza di appena dodici mode. (K 251)*

13. Dreistigkeit

Er schämt sich nicht einmal ex officio.

14. Die Hände

Das Mädchen hatte ein Paar sündlich schöne Hände.

15. Verlorne Mühe

Im Dunkel rot werden.

16. Ein Gourmand

Er konnte das Wort „succulent“ so aussprechen, dass, wenn man es hörte, man glaubte, man bisse in einen reifen Pfirsich.

17. ... und eine neue Welt ...

Der Amerikaner, der den Kolumbus entdeckte, machte eine böse Entdeckung.

18. Eine wichtige Bemerkung

Wer in sich selbst verliebt ist, hat wenigstens bei seiner Liebe den Vorteil, dass er nicht viele Nebenbuhler erhalten wird.

19. Franklin, der Erfinder

Franklin, der Erfinder der Disharmonika zwischen England und der neuen Welt.

20. Der gute Ton

Der gute Ton liegt dort, um eine Oktave niedriger.

21. Touropa

Als es den Goten und Vandalen einfiel, die große Tour durch Europa in Gesellschaft zu machen, so wurden die Wirtshäuser in Italien so besetzt, dass fast gar nicht unterzukommen gewesen sein soll. Zuweilen klingelten drei, vier auf einmal.

22. Ein merkwürdiger Gedanke

Das Außerordentlichste bei diesem Gedanken ist unstreitig dieses, dass, wenn er ihn um eine Minute später gehabt hätte, so hätte er ihn nach seinem Tode gehabt.

* Georg Friedrich Lichtenberg. *Lo scandaglio dell'anima. Aforismi e lettere*, a cura di Anacleto Verrecchia, BUR, Milano, 2002. Dove non indicato, le traduzioni sono nostre.

13. Sfrontatezza

Non si vergogna neppure *ex officio*. (M 11)*

14. Le mani

La ragazza aveva un paio di mani peccaminosamente belle. (C 162)*

15. Fatica sprecata

Arrossire al buio (tratto da K 115).

16. Un buongustaio

Egli sapeva pronunciare la parola "succulento" in modo tale, che udendola, ci s'immaginava di dare un morso a una pesca matura. (109)**

17. ... e un nuovo mondo ...

L'americano che per primo scopri Colombo non fece una bella scoperta. (G 183)*

18. Un'importante osservazione

Chi è innamorato di se stesso ha almeno il vantaggio di non incontrare molti rivali nel suo amore. (H 31)*

19. Franklin, l'inventore

Franklin, l'inventore della "disarmonica" tra l'Inghilterra e il Nuovo Mondo. (G 196)*

20. Bon ton

Là il *bon ton* è di un'ottava più basso. (U 32)*

21. Touropa

Quando ai Vandali e ai Goti venne in mente di fare il Grand Tour in società attraverso l'Europa, le osterie in Italia venivano occupate a tal punto che quasi non si trovava più posto. A volte suonavano alla porta, allo stesso tempo, in tre o quattro.

22. Uno strano pensiero

La cosa più straordinaria, in questo pensiero, è indubbiamente il fatto che, se lo avesse avuto mezzo minuto dopo, lo avrebbe avuto dopo la sua morte. (G 186)*

** Georg Friedrich Lichtenberg. *Zibaldone segreto*. Scelta e traduzione a cura di Franco Farina, Edizioni Virgilio, Milano, 2016.
*** Sigmund Freud. *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, BUR, Milano, 2011.

György Kurtág
Stseni iz romana, op. 19

I. Pridi
Pridi,
ja ruku protjanu.
Teplom svoim
tvojcholid progoniu.
O, kak davno
ja v ugotkach duši
Chraniu nenuznye groši.

II. Ot vstreči do rasstavanija
(Plač otčalnija)
Ot vstreči
do rasstavanija,
ot proščanija
do ožidanija
proleg moj babij vek.

III. Mol'ba
(Hommage à Kalmár László)
Prostit, miloserdnye,
za slabost' moju ženskiju
za to, čto poljiubila ja
dušoju jurodivogo.

IV. Pozvol'mne
Pozvol'mne prikosnut'sja k tebe,
rasplavit'sja, rastvorit'sja.

V. Sčitaločka
(Hommage à Mahler)
Vse vybirala –
vse progliadela.
I dostalas' mne ljubov'
izrjadno potrepanaja.

VI. Son
Snitsja odin i tot že son:
blizosti tvoej prosu.
Ty približaeš'ja,
ja ottalkivaju tebjja.

VII. Rondò
Govorila, nel'zja,
govorila, projdet,
govorila, govorila...
Za tumanom tech dnež
ne vidat' alich zor'
za minutami sčast'ja –
boli razluki.
Bylo sčast'e u nas,
i razluka byla...
Govorila, nel'zja,
govorila, projdet,
govorila, govorila...

Scene da un romanzo, op. 19
15 canzoni su poesie di Rimma Daloš

I. Vieni
Vieni,
ecco la mia mano:
col mio calore
sciolgo il tuo gelo.
Troppo a lungo ho tenuto
nelle profondità della mia anima
questi inutili centesimi.

II. Dall'incontro alla separazione
(Un lamento disperato)
Dall'incontro
alla separazione,
dal saluto
all'attesa,
questo è stato il mio destino di donna.

III. Supplica
(Hommage à Kalmár László)
Voi pietosi, perdonatemi
questa debolezza di donna,
che così amai
questa beata stupida.

IV. Permettimi
Permettimi di toccarti:
di sciogliermi, di dissolvermi in te.

V. Il ritornello della conta
(Hommage à Mahler)
Qua e là ho preso e scelto –
finché tutte le mie possibilità sono svanite.
E sono rimasta qui con questo amore
così stracciata, a brandelli, lacerata e consunta.

VI. Sogno
Ogni notte lo stesso sogno:
ti prego di venire vicino.
Ti avvicini,
e io ti respingo.

VII. Rondò
Dico: non può essere,
dico: passerà,
dico, dico...
Oltre la foschia dei giorni
non si vede l'alba purpurea,
e nemmeno il dolore della separazione –
oltre la felicità del momento.
Abbiamo avuto felicità,
la separazione pure...
Dico: non può essere,
dico: passerà,
dico, dico...

VIII. Nagota
Prikroju dušu
figovym listkom
i ubegu iz raja.

IX. Val's dlja sarmanki
(Hommage à Alfred Schnittke)
I v pik-časy
katitsja bez pomech
tramvaj duši moej.

X. Skazka
Chotelos' jait'sja tebe
nevožitel'nitsiej
v sijanii zvezdnogo nimba,
a prišlos' otvorit' dver'
zamaraškoju
s venikom v grjaznoj ruke.

XI. Snova
Ja snova ždu tebjja.
Kak dolgo
ne prichodit' poslezavtra.

XII. Beskonečnyi rjad voskresenij
(Perpetuum mobile)
Vot opjat'
voskresen'e prošlo.
Značit, nastupit sledujuščee.

XIII. Visit
V belom cholode snega –
pokrova prišla
ko mne gost'ja – toska.

XIV. Byl'
Umiraet ljubov',
začataja
v vesennej
speške.
A u tebjja v sadu
rastet
trava
zabven'ja.

XV. Epilog
Plač unvni ia
Ot vstreči
do rasstavanija,
ot proščanija
do ožidanija
proleg moj babij velc.

VIII. Nudità
Copro la mia anima
con una foglia di fico
e svanisce il paradiso.

IX. Il valzer dell'organetto
(Hommage à Alfred Schnittke)
Persino nell'ora di punta
il tram della mia anima
scivola allegramente.

X. Racconto
Volevo che mi vedessi
come una dea nella gloria
del cielo stellato:
ma poi ho aperto la porta
tutta in disordine, con la scopa
nella mano sporca.

XI. Di nuovo
Ti sto aspettando di nuovo.
Come viene lentamente
il domani.

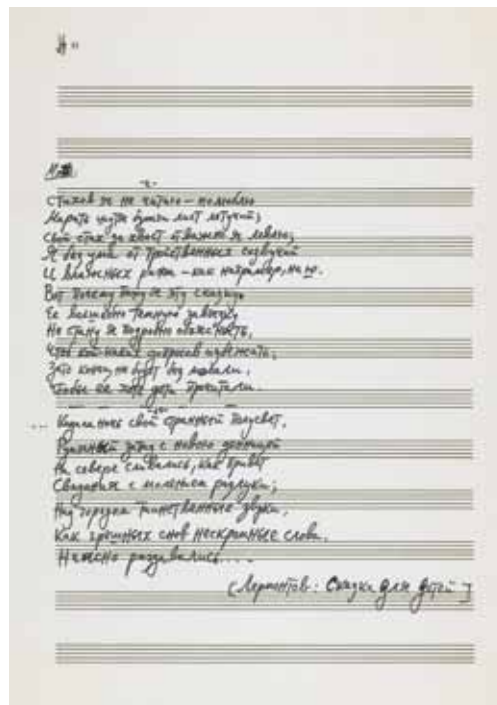
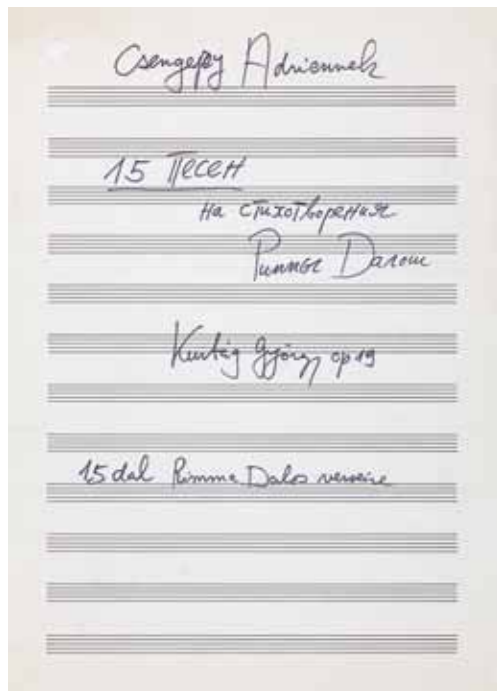
XII. Infinita serie delle domeniche
(Perpetuum mobile)
È passata
un'altra domenica.
Significa che verrà la prossima.

XIII. La visita
In una fredda coltre di neve
chiamò un visitatore:
dispiacere.

XIV. Una storia vera
L'amore concepito
nella fretta
della primavera
sta morendo.
Ma nel tuo giardino
cresce
l'erba
dell'oblio.

XV. Epilogo
Lamento di sconforto
Dall'incontro
alla separazione
dal saluto
all'attesa,
questo è stato il mio destino di donna.

(Traduzione di Ada Ferianis)



György Kurtág, *Scene da un romanzo* op. 19 (1979/82), 15 canti per soprano, violino, contrabbasso e cimbalom su poemi di Rimma Dalos, partitura autografa della pagina di titolo e motto (ciascuno 346 x 248 mm). Fondazione Paul Sacher, Basilea.

Gruppo strumentale tradizionale, con cimbalom, 1930. Foto di Sándor Veress. Collezione Sándor Veress, Fondazione Paul Sacher, Basilea



Sophie Klussmann

Invitata come solista in concerti sinfonici, recital di canto e produzioni operistiche, il soprano tedesco Sophie Klussmann vanta un repertorio che spazia dal barocco alla musica d'oggi. Nelle ultime stagioni ha partecipato a una tournée mondiale con Martin Haselböck e la Wiener Akademie in un programma dedicato ad arie di Mozart, e preso parte a performance e registrazioni di musica del XX secolo con lo Scharoun Ensemble Berlin e il pianista Oliver Triendl, tra gli altri. Durante la sua carriera ha collaborato con direttori quali Marek Janowski, Ingo Metzmacher, Helmuth Rilling, Michael Gielen, Michael Sanderling, Karl Heinz Steffens e, per le esecuzioni storiche, Marcus Creed, Václav Luks e Attilio Cremonesi. Formatasi a Detmold e Colonia, Sophie Klussmann conta tra i suoi mentori Thomas Quasthoff, Dunja Vejzovic, Margreet Honig e Klesie Kelly-Moog. Dal 2009 al 2011 è stata membro della Opernhaus Halle, interpretando i ruoli di Pamina (*Die Zauberflöte*), Cherubino (*Le nozze di Figaro*), Nannetta (*Falstaff*), Dorinda (*Orlando*), Wellgunde (*Das Rheingold*), Woodbird (*Siegfried*), Shepherd Boy (*Tannhäuser*) e la parte di soprano nei *Carmina Burana*. Ad Halle e alla Komische Oper Berlin ha cantato nelle prime mondiali di due opere del compositore Christian Jost; alla Osterfestspiele Baden Baden nel 2013 ha sostituito Anna Netrebko nel ruolo di Donna Anna, mentre nel 2016 ha debuttato come Micaëla nella *Carmen* a Wuhan in Cina. Collabora da tempo con l'attore americano John Malkovich, che l'ha scelta per i lavori teatrali *The Giacomo Variations* e *The Infernal Comedy*, presentati negli Stati Uniti e sulla scena internazionale. Quale attenta interprete del repertorio vocale e cameristico, nel 2017 Sophie Klussmann si è esibita in recital in Germania, al Kuhmo Festival in Finlandia e al Musikus Fest di Hong Kong. Nel 2015 il suo primo CD da solista, dedicato alle canzoni di Karl Weigl, è stato distribuito dall'etichetta discografica Capriccio. Si è esibita con Radio-Sinfonieorchester Berlin, Deutsches Sinfonieorchester Berlin, Konzerthausorchester Berlin, Potsdamer Kammerakademie, SWR Sinfonieorchester, Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz, Düsseldorf Symphoniker, Budapest Festival Orchestra e, in brani di Ligeti e Stockhausen, con l'Ensemble Musikfabrik di Colonia, in sale da concerto quali Philharmonie e Konzerthaus di Berlino, Musikverein di Vienna, Théâtre du Châtelet di Parigi, Tonhalle di Zurigo, Muziekgebouw di Amsterdam, Liszt Academy e Palace of Arts a Budapest, New York City Center, Power Center for the Performing Arts a Ann Arbor, Teatro del Bicentenario di León in Mexico, e la Concert Hall del National Grand Theatre a Pechino.

Nurit Stark

La violinista e violista Nurit Stark ha studiato a Tel Aviv con Haim Taub, alla Musikhochschule di Colonia con il Quartetto Alban Berg e all'Universität der Künste Berlin con Ilan Gronich. Si è esibita a fianco di: The Israel Philharmonic Orchestra con Zubin Mehta, Münchner Rundfunkorchester con Dmitry Sitkovetsky, Bremer Philharmoniker, Orquestra Sinfónica do Estado de São Paulo, Orchestra da Camera di Mantova. È stata ospite per concerti di musica da camera al Kammermusikfest Lockenhaus, Schleswig-Holstein Musik Festival, Rheingau Festival, Mozart Festival Augsburg, Wien Modern, Donaueschinger Musiktage, Chekhov Festival Moscow, Ensemble enScène Lausanne. Si è esibita in concerti in Europa, Israele, Giappone, New York, Berlino, Vienna, Salisburgo e Zurigo. Per la musica contemporanea, ha presentato prime mondiali e collaborato con compositori quali Sofia Gubaidulina, György Kurtág, Viktor Suslin, Valentin Silvestrov, Georg Nussbaumer, Deirdre Gribbin e Ernstalbrecht Stiebler. Ha partecipato a progetti d'avanguardia nella combinazione di elementi musicali e teatrali presso Schaubühne Berlin, Volksbühne Berlin, Bognigny Paris, Burgtheater Wien, Kammerspiele München. Ha ricevuto il sostegno delle fondazioni Ernst von Siemens, Forberg-Schneider, America-Israel Cultural Foundation, Ilona Kornhauser e Otto & Regine Heim. È stata vincitrice della George Enescu Competition di Bucarest, del concorso di musica da camera "Premio Trio di Trieste", dei concorsi internazionali Ibolyka Gyarfás e Mozart di Augsburg. L'incisione dei *Kafka-Fragmente* con la soprano Caroline Melzer è stata premiata dalla critica tedesca. Ha inciso inoltre brani cameristici di Ferruccio Busoni, George Enescu, Clara e Robert Schumann, Ernest Bloch, Olivier Messiaen, Viktor Suslin, Sofia Gubaidulina e György Kurtág. Suona un violino Pietro Guarneri di Mantova del 1710.

Peter Riegelbauer

Peter Riegelbauer si è formato a Norimberga con Georg Hörtzagel e Rainer Zepperitz. Prima di entrare nei Berliner Philharmoniker, Riegelbauer ha suonato per tre anni nella Junge Deutsche Philharmonie ed è stato co-fondatore della Deutsche Kammerphilharmonie e dell'Ensemble Modern. Nel 1983, con altri musicisti dei Berliner Philharmoniker, ha costituito l'Ensemble Scharoun Berlin. Sin dall'inizio della sua esperienza con i Berliner Philharmoniker Riegelbauer ha ricoperto ruoli di rappresentanza: dal 1969 al 2015 è membro del Consiglio dell'Orchestra e della Fondazione. Dal 2015 dirige la Karajan-Akademie dei Berliner Philharmoniker.

Luigi Gaggero

Luigi Gaggero si esibisce regolarmente come solista al cimbalom e alle percussioni e come direttore di ensemble musicali contemporanei in importanti sale da concerto (Berlino, Parigi, Kiev) e Festival in Europa, Stati Uniti, Cina (Milano Musica, Festival at Carnegie Hall, Salzburger Festspiele, BBC Proms, Biennali di Salisburgo e Venezia, Klangspuren, DeSinge). Per vent'anni Luigi Gaggero si è dedicato allo sviluppo di nuove tecniche sul cimbalom, rivoluzionando l'approccio allo strumento. Ha eseguito in prima assoluta più di 40 composizioni, tra brani solistici, concerti e musica da camera, a lui dedicate da alcuni tra i più importanti compositori contemporanei, contribuendo a un significativo ampliamento della letteratura per cimbalom. Gaggero privilegia un approccio fenomenologico alla musica contemporanea, lontano da quello strutturalista: con questo spirito ha contribuito, come direttore artistico e musicale, alla fondazione dell'Ukho Ensemble Kyiv, che dirige dal 2015. Da direttore Gaggero ha realizzato incisioni monografiche dedicate a Gervasoni (*Winter & Winter*), Hosokawa e Andreyev (*Kairos*), Solbiati (*EMA Vinci Records*), Monteverdi e Gesualdo (*Stradivarius*); come interprete al cimbalom ha registrato brani di Eötvös, Fedele, Francesconi, Gervasoni, Hosokawa, Lévinas, Kurtág e Solbiati. Suona regolarmente con le migliori compagini europee quali Berliner Philharmoniker, Münchner Philharmoniker, Filarmonica della Scala, Radio Filharmonisch Orkest Holland, Philharmonia Orchestra, Orchestre du Théâtre de La Monnaie di Bruxelles, Orchestre de Radio France, Ensemble intercontemporain, Scharoun, Musikfabrik, Ensemble Modern, œnm Salzburg, sotto la direzione di Abbado, Barenboim, Boulez, Harnoncourt, Holliger, Muti, Nagano, Ono, Pappano, Poppen e Rattle. Ha collaborato con interpreti quali Juliane Banse, Mario Caroli, Marino Formenti, Niek de Groot, Barbara Hannigan, Maria Husmann, András Keller e Geneviève Strosser. Ha studiato percussioni e direzione d'orchestra con Andrea Pestalozza, che lo ha accompagnato nella scoperta della musica del XX secolo, cimbalom con Márta Fábian e, guidato da Edgar Guggis e Rainer Seegers, è stato il primo percussionista ad ottenere il diploma solistico con lode alla *Hochschule für Musik Hanns Eisler* a Berlino. Luigi Gaggero è professore di cimbalom al Conservatoire e alla Académie supérieure de musique a Strasburgo.

La mia lingua madre è Bartók
e quella di Bartók era Beethoven.
György Kurtág



György Ligeti, György e Márta Kurtág
Foto di Andrea Felvégi

8

venerdì 9 novembre 2018
ore 20.30

Auditorium Rai "A. Toscanini" di Torino

Concerto a Torino,
nell'ambito della
Rassegna Rai NuovaMusica

lunedì 19 novembre 2018
ore 20.30

Teatro alla Scala

What is the Word

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
Heinz Holliger, direttore
Pierre-Laurent Aimard, pianoforte

György Kurtág (1926)

Stele op. 33 (1994, 13')

per grande orchestra

Adagio

Lamentoso – disperato, con moto

Molto sostenuto

György Ligeti (1923–2006)

Concerto per pianoforte e orchestra (1985/88, 22')

Vivace molto ritmico e preciso

Lento e deserto

Vivace cantabile

Allegro risoluto

Presto luminoso

György Kurtág

Brani pianistici in prima italiana

*

Béla Bartók (1881–1945)

Concerto per orchestra (1943, 38')

Introduzione

Gioco delle coppie

Elegia

Intermezzo interrotto

Finale

in coproduzione con

TEATRO ALLA SCALA

in collaborazione con

Rai Orchestra

con il sostegno di

INTESA  SANPAOLO

INSTITUT
FRANÇAIS

La
Francia
in
Scena

Concerto programmato in collaborazione
con la Francia in Scena, stagione artistica
dell'Institut français Italia / Ambasciata di
Francia in Italia.

Stele op. 33 (1994) è il primo pezzo di Kurtág per grande orchestra ed è dedicato a Claudio Abbado e ai Berliner Philharmoniker che ne furono i primi interpreti a Berlino il 14 dicembre 1994. Nacque come omaggio alla memoria dell'amico András Mihály, compositore, direttore e didatta scomparso nel 1993: un piccolo pezzo pianistico scritto per lui nel settembre 1993 è il nucleo generatore della terza sezione di *Stele*. La prima sezione è un *Adagio*, un'introduzione lenta che comincia con un Sol all'unisono «come all'inizio dell'ouverture *Leonore III*», notò Kurtág, in un'intervista con Bálint András Varga; ma l'intonazione è subito resa fluttuante. Si schiude così uno spazio carico di attesa e di dolorosa tensione, con intensi contrappunti cromatici, spesso nel registro acuto e soprattutto, una breve pagina che si conclude con le atmosfere solenni evocate da un "omaggio a Bruckner". E subito esplose con violenza lacerante il *Lamentoso-disperato, con moto*, dei cui gesti di forte evidenza Kurtág indica come nucleo generatore il penultimo movimento delle *Scene da un romanzo*. Nei crescendo di esasperata concitazione di questa pagina (il compositore riferisce il termine "disperato" alla gesticolazione furiosa, contrapponendolo alla dimensione più interiorizzata di "doloroso"), nell'evocazione del caos, si apre un breve momento di arcana sospensione, affidato a sei flauti e una tuba, che ripetono la loro musica indipendentemente dal resto dell'orchestra. Osserva Kurtág (nella citata intervista a Varga): «D'improvviso tutta la furia precedente si interrompe ed ecco che appare una melodia che sembra [...] come quella che canta Winnie alla fine di *Oh les beaux jours*. [...] Questo passo dovrebbe essere un'isola, con sonorità del tutto particolari; [...] penso a qualcosa come quello che accade al principe Andrej, quando è ferito la prima volta ad Austerlitz – a un tratto non sente più la battaglia e sopra di sé scopre il cielo azzurro e il silenzio. È questo istante che si ritrova nella musica». Poi la furiosa agitazione riprende; ma dopo un momento culminante "Molto disperato", si placa per lasciare il posto a un dolente succedersi in imitazione di gruppi strumentali diversi, che si spegne in pianissimo.

Senza interruzione attacca il conclusivo *Molto sostenuto*: il lutto sembra irrigidirsi in una situazione espressiva raggelata. Predominante è un andamento ritmico ossessivamente e inesorabilmente ripetuto, che si interrompe per lasciare spazio a gesti sommessi, linee che si spiegano lentamente con grande intensità, e ritorna poi nelle ultime pagine, fino alla fine. Nelle revisioni di *Stele* compiute nel 2003 e nel 2006 Kurtág ha aggiunto quattro battute in pianissimo con le prime note del Concerto per violoncello di Mihály.

Il *Concerto per pianoforte e orchestra* fu composto in due fasi: dopo aver scritto nel 1985/86 i primi tre tempi, Ligeti decise di aggiungere gli ultimi due nel 1987 e portò a termine la stesura definitiva del Finale nel gennaio 1988. Nella sua completezza il pezzo fu presentato a Vienna il 29 febbraio 1988 da Mario di Bonaventura, il direttore cui è dedicato, e da suo fratello, il pianista Anthony. Nello stesso anno in cui cominciò a lavorare al *Concerto*, nel 1985, Ligeti scrisse un breve testo, *La mia posizione di compositore oggi*, in cui si legge fra l'altro:

«Rifiutando del pari il *rétro* e la vecchia avanguardia mi dichiaro per un modernismo di oggi. Per me questo vuol dire in primo luogo una precisa distanza rispetto al cromatismo totale e alle dense tessiture micropolifoniche che caratterizzavano la mia musica tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio dei Sessanta. Questo significa anche sviluppo di una polifonia fatta di una rete di voci ritmicamente e metricamente complesse e al tempo stesso di un'armonia trasparente e consonante, che non intende tuttavia ristabilire la vecchia tonalità. Per la ritmica e la metrica ci sono stati due influssi determinanti nella mia musica degli anni Ottanta: la complessità polimetrica degli *Studies for Player Piano* di Conlon Nancarrow e la grande diversità delle culture musicali non europee [...] Il mondo ritmico di Nancarrow, dell'America latina e dell'Africa centrale si amalgama nella mia immaginazione con elementi del folclore ungherese e rumeno dei quali sono impregnato fin dalla mia gioventù e si trasforma nella mia musica in concezioni che non hanno nulla di folclorico, ma restano individuali e costruite in maniera personale».

Ligeti accenna infine al suo interesse per il mondo della geometria frattale. Nel *Concerto* per pianoforte, preceduto da sei *Studi* pianistici che con esso presentano forti affinità, Ligeti offre una sintesi particolarmente ricca e affascinante degli interessi che caratterizzavano la sua poetica nell'ultima fase, tra nuove aperture, riflessione sulla tradizione e continuità con alcuni aspetti caratteristici del suo pensiero musicale. Le ricerche di Nancarrow su complesse e stratificate strutture ritmiche e temporali, realizzate usando la pianola meccanica, convergono con la poliritmia africana, con le strutture ritmiche della polifonia medievale e fiamminga e con il mondo della nuova matematica sperimentale. Costante resta la predilezione di Ligeti per effetti caleidoscopici, perseguiti con materiali diversi da quelli degli anni Sessanta. L'uso di scale particolari, la suddivisione dell'ottava secondo criteri diversi da quelli della tradizione colta europea e la creazione di diversi spazi armonici modal consentono a Ligeti di conservare la normale accordatura del pianoforte suggerendo illusionistiche soluzioni che vanno oltre i limiti consueti della scala temperata.

L'organico del *Concerto* prevede un'orchestra ridotta (un flauto, un oboe, un clarinetto, un fagotto, un corno, una tromba, un trombone tenore, una nutrita sezione di percussioni, archi) con l'aggiunta di strumenti inconsueti come l'ocarina e l'armonica cromatica. Il *Concerto* è in 5 tempi: il secondo, terzo e quarto sono legati da affinità motiviche particolarmente evidenti.

Nel primo tempo, *Vivace molto ritmico e preciso* il solista e le famiglie dell'orchestra suonano in parte in 12/8, in parte in 4/4 (nel corso delle quattro sezioni del pezzo si scambiano i metri): questa sovrapposizione di metri diversi (che potrebbe corrispondere al consueto "terzina contro duina") è usata da Ligeti in modo da creare una complessa polimetria, resa ancora più intricata da una asimmetrica distribuzione degli accenti e dal ripetersi di schemi sfasati, combinati in modo sempre mutevole. Osserva Ligeti nel suo testo sul *Concerto*: «Nella nostra percezione ben presto cessiamo di seguire le singole successioni ritmiche, e l'evento temporale ci appare come qualcosa

di statico [...] Se suonata correttamente [...] questa musica dopo un certo tempo "si alzerà" come un aeroplano dopo il decollo: l'evento ritmico, troppo complesso per poter essere seguito fin nei dettagli, trapassa a una condizione di sospensione. Tale trapasso di strutture singole in una struttura globale d'altro genere è una delle mie fondamentali idee compositive... ho sempre cercato nuove soluzioni a questa idea fondamentale...». Si possono riconoscere in questo primo tempo quattro sezioni; la tendenziale staticità notata da Ligeti dipende dal fatto che in ogni sezione gli stessi materiali sono variamente combinati e sovrapposti in un gioco caleidoscopico.

Il secondo movimento, *Lento e deserto*, forma con il primo un contrasto nettissimo. L'asprezza delle dissonanze, l'uso di timbri straniati e di combinazioni timbriche in registri estremi contribuiscono a creare un clima espressivo desolato. La scrittura rarefatta dell'inizio, con esitanti e lamentosi interventi dell'ottavino (nel suo registro più grave) e poi del fagotto (in un registro acuto) sopra un Fa tenuto dal contrabbasso, suggerisce una sorta di sospesa, mestissima solitudine. Con l'entrata del pianoforte e di altri strumenti la scrittura polifonica si va facendo più densa, con imitazioni a canone e con stridenti dissonanze: l'indicazione "stridente" si legge in partitura in un *fortissimo* di oboe, clarinetto e ottavino, che danno vita a un canone ritmicamente complesso e con taglienti scontri dissonanti. Un costante "crescendo" porta al punto culminante del pezzo che poi si spegne in una scrittura nuovamente rarefatta.

Nel terzo movimento, *Vivace cantabile*, il pianoforte è protagonista di una specie di *perpetuum mobile* con figure di sedicesimi ora alla destra ora alla sinistra. Su di esso si creano strutture poliritmiche, e a questo proposito Ligeti osserva: «Quando è suonato a velocità corretta e con accentuazione assai evidente, in questo movimento compaiono figure illusorie ritmico-melodiche. Queste figure non sono suonate direttamente, non compaiono nelle singole voci reali e nascono dal concorso di diverse voci soltanto nella nostra percezione».

Il quarto tempo, *Allegro risoluto*, all'inizio è spesso interrotto da silenzi. Tuttavia, nota

avvertono con *Il castello del Duca Barbablù*, alla cui scena del “lago delle lacrime” sembrano collegarsi direttamente i brividi in orchestra all’inizio e alla fine del terzo movimento, *Elegia*.

Nella disposizione dei cinque tempi si può riconoscere una forma ad arco, con al centro il doloroso lamento della *Elegia*, intorno a cui si dispongono i due movimenti di carattere ironico, o giocoso. Collegamenti tematici

sono evidenti nel primo, terzo e quinto movimento; il primo e l’ultimo, entrambi in forma sonata, sono i più ampi e complessi. Di impegno virtuosistico è il *Gioco delle coppie* che funge da secondo movimento, con la successione di brevi episodi (tematicamente indipendenti) che dapprima hanno per protagoniste diverse coppie di fiati (fagotti, oboi, clarinetti, flauti, trombe), e che poi ritornano, dopo lo stacco centrale, in

strumentazioni più complesse. Il movimento corrispondente, il quarto, è un *Intermezzo interrotto*, di cui nel suo testo Bartók si limita a descrivere la forma ABA-Interruzione-BA. La musica sembra raccontarci qualcosa: dopo la melodia iniziale dell’oboe, di sapore popolare, troviamo citata dalle viole una canzone di Zsigmond Vincze con cui Bartók allude alla patria lontana (“Sei cara, sei bella, Ungheria”); ma poi irrompe con brutalità

un motivo che sembra una citazione del tema protagonista del grande crescendo al centro del primo tempo della *Settima* di Šostakovic, la così detta Sinfonia di Leningrado, che Bartók aveva ascoltato alla radio nel 1942 e che allora era popolarissima in America come manifesto di resistenza contro i nazisti. Pare che Bartók avesse notato (e deplorato) una certa somiglianza con un celebre passo della *Vedova allegra*.

Paolo Petazzi

Heinz Holliger

Heinz Holliger è tra le personalità musicali più versatili e straordinarie dei nostri giorni. Dopo aver vinto il primo premio al Concorso internazionale di Ginevra nel 1959 e al Concorso Internazionale ARD di Monaco nel 1961, Heinz Holliger ha iniziato un’intensa attività concertistica come oboista in tutto il mondo. Esplorando tanto l’ambito della composizione quanto quello dell’esecuzione, ha esteso le possibilità tecniche del suo strumento, dedicandosi anche alla musica contemporanea. Compositori del calibro di Hans Werner Henze, Krzysztof Penderecki, György Ligeti, Elliott Carter, Witold Lutoslawski, Karlheinz Stockhausen e Luciano Berio hanno scritto brani a lui dedicati. Tra i molti premi e riconoscimenti ricevuti si annoverano: il Premio per la Musica “Ernst von Siemens”, il Premio “Abbiati” per la prima di *Scardanelli-Zyklus* alla Biennale di Venezia, il Premio del Festival di Zurigo e il Premio per la Musica di Rheingau. I riconoscimenti ricevuti per le sue incisioni includono, tra gli altri, il Diapason d’Or, il “Premio Midem” per la musica classica, il Premio “Edison” e il Grand Prix du Disque. In qualità di direttore d’orchestra, Heinz Holliger ha collaborato per molti anni con i maggiori ensemble e orchestre di tutto il mondo, tra cui: Berliner Philharmoniker, Orchestra di Cleveland, Concertgebouw di Amsterdam, Philharmonia Orchestra di Londra, Wiener Philharmoniker e Wiener Symphoniker, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, SWR di Baden-Baden/Friburgo e Stoccarda, WDR Sinfonieorchester Köln, Hr-Sinfonieorchester di Francoforte, Tonhalle-Orchester Zürich, Orchestre de la Suisse Romande, Orchestre de Chambre de Lausanne, Budapest Festival Orchestra, Mahler Chamber Orchestra e Chamber Orchestra of

Europe. Le opere composte da Heinz Holliger sono pubblicate in esclusiva da Schott Music International. Tra le ultime opere da lui composte si annoverano *nichts lchts – nicht Nichts* per ensemble vocale a cappella (2010), *Lunea*, ventitré sentenze di Nikolaus Lenau per baritono ed ensemble (2010/13), *Janus* doppio concerto per violino, viola e piccola orchestra (2011/12), *holle himmel* per ensemble vocale a cappella (2011/12), *Inreschantüm* per soprano e quartetto d’archi (2014) e *Dämmerlicht* per soprano e orchestra (2015). *Lunea* (2017), la seconda opera lirica composta da Holliger, ha visto la sua prima esecuzione all’Opernhaus Zürich nel marzo 2018, ottenendo grande successo. Le registrazioni di Heinz Holliger come oboista, direttore d’orchestra e compositore sono pubblicate da Teldec, Philips, ECM, SWR/Hänssler e Audite. *Les Bandar-Log/Offrande musicale sur le nom de BACH* è stata l’unica registrazione sinfonica fino ad oggi a ricevere il rinomato Grand Prix du Disque nel 2009. Con l’Orchestra del Musikkollegium Winterthur, Holliger ha registrato le Sinfonie n. 3 e n. 4 di Mendelssohn e con la WDR Sinfonieorchester Köln ha inciso tutto il repertorio sinfonico di Schumann.

Pierre-Laurent Aimard

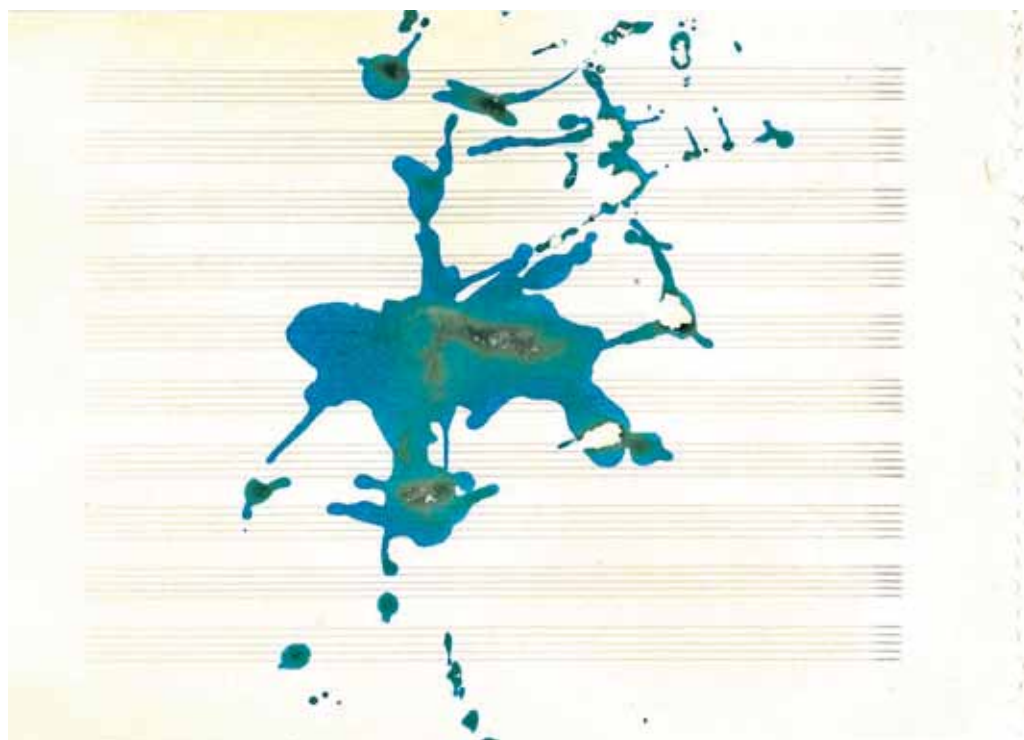
Figura chiave nella musica di oggi e interprete di riferimento del repertorio pianistico di ogni tempo, Pierre-Laurent Aimard gode di una carriera internazionale che supera ogni confine. Come riconoscimento di una vita dedicata al servizio della musica, nel 2017 gli è stato assegnato il prestigioso Ernst von Siemens Music Prize. Il suo vastissimo repertorio comprende compositori di ogni epoca, dai grandi del

passato ai più importanti del XX e XXI secolo: Boulez, Ligeti, Kurtág, Messiaen, Benjamin, Carter hanno composto musica per lui, in alcuni casi la loro collaborazione dura da una vita. Aimard suona in tutto il mondo con le orchestre e i direttori più importanti, tra i quali Chailly, Jurovskij, Eötvös, Harnoncourt, Salonen e Rattle. È di frequente invitato a creare, dirigere e suonare come artista *in résidence*: alla Carnegie Hall e al Lincoln Center di New York, alla Philharmonie di Berlino, alla Cité de la Musique di Parigi, al Festival di Lucerna, al Festival di Tanglewood e al Southbank Centre di Londra. È stato direttore artistico dello storico Festival di Aldenburgh dal 2009 al 2016 e ha concluso la sua direzione con l’esecuzione del *Catalogue d’oiseaux* di Messiaen, con concerti distribuiti durante tutto l’arco della giornata. Artista *in résidence* al South Bank di Londra per tre anni, suonerà a Tokyo, Pechino, Mosca, San Pietroburgo, Parigi, Vienna, New York e nella nuovissima Pierre Boulez Saal di Berlino. Sarà ospite di molte importanti orchestre europee e americane. Vasta e di grande successo la produzione discografica: la prima incisione per la Deutsche Grammophon *Bach: L’Arte della Fuga*, è stata premiata con il Diapason d’or e lo Choc de la Musique. Nel 2005 ha vinto il Grammy Award per l’incisione della *Concord Sonata* di Carter. Il recente CD dedicato a musiche di Murail e Benjamin con la Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks ha vinto, nel 2017, il Gramophone Award. Oggi è artista esclusivo della Pentatone. Nato a Lionne ha studiato al Conservatorio di Parigi con Yvonne Loriod e a Londra con Maria Curcio. Ancora giovanissimo, è stato invitato da Pierre Boulez e dall’Ensemble Intercontemporain.

OSN Rai

L’Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai è nata nel 1994. I primi concerti furono diretti da Georges Prêtre e Giuseppe Sinopoli. Da allora all’organico originario si sono aggiunti molti fra i migliori strumentisti delle ultime generazioni. Dall’ottobre 2016 James Conlon è il nuovo Direttore principale. Lo slovacco Juraj Valčuha ha ricoperto la medesima carica dal novembre 2009 al settembre 2016. Jeffrey Tate è stato Primo direttore ospite dal 1998 al 2002 e Direttore onorario fino al luglio 2011. Dal 2001 al 2007 Rafael Frühbeck de Burgos è stato Direttore principale. Nel triennio 2003-2006 Gianandrea Noseda è stato Primo direttore ospite. Dal 1996 al 2001 Eliahu Inbal è stato Direttore onorario dell’Orchestra. Altre presenze significative sul podio sono state Carlo Maria Giulini, Wolfgang Sawallisch, Mstislav Rostropovič, Myung-Whun Chung, Lorin Maazel, Zubin Mehta, Yuri Ahronovitch, Valery Gergiev, Marek Janowski, Semyon Bychkov, Kirill Petrenko, Vladimir Jurowski, Riccardo Chailly, Gerd Albrecht, Hartmut Hähnchen, Mikko Franck e Fabio Luisi. Grazie alla presenza dei suoi concerti nei palinsesti radiofonici (Radio3) e televisivi (Rai1, Rai3 e Rai5), l’OSN Rai ha contribuito alla diffusione del grande repertorio sinfonico e delle pagine dell’avanguardia storica e contemporanea, con commissioni e prime esecuzioni che hanno ottenuto riconoscimenti artistici, editoriali e discografici. Esempio dal 2004 la rassegna di musica contemporanea Rai NuovaMusica. L’Orchestra tiene a Torino regolari stagioni concertistiche e cicli speciali; dal 2013 ha partecipato anche ai festival estivi di musica classica organizzati dalla Città di Torino. È spesso ospite di importanti festival in Italia quali MITO SettembreMusica, Biennale di Venezia, Milano Musica, Ravenna

Festival, Festival Verdi di Parma e Sagra Malatestiana di Rimini. Tra gli impegni istituzionali che la vedono protagonista, si annoverano i concerti di Natale ad Assisi trasmessi in mondovisione e le celebrazioni per la Festa della Repubblica. Numerosi e prestigiosi anche gli impegni all’estero: oltre alle tournée internazionali in Giappone, Germania, Inghilterra, Irlanda, Francia, Spagna, Canarie, Sud America, Svizzera, Austria, Grecia, e l’invito nel 2006 al Festival di Salisburgo e alla Philharmonie di Berlino, per celebrare l’ottantesimo compleanno di Hans Werner Henze, negli ultimi anni l’OSN Rai ha suonato negli Emirati Arabi Uniti nell’ambito di Abu Dhabi Classics nel 2011 e in tournée in Germania, Austria e Slovacchia, debuttando al Musikverein di Vienna; ha debuttato in concerto al Festival RadiRO di Bucarest nel 2012 e nel 2013 al Festival Enescu. L’Orchestra è stata in tournée in Germania e in Svizzera nel novembre 2014, in Russia nell’ottobre 2015 e nel Sud Italia (Catania, Reggio Calabria e Taranto) nell’aprile 2016. Infine ha eseguito la *Nona Sinfonia* di Beethoven alla Royal Opera House di Muscat (Oman) nel dicembre 2016. Nel 2017, ha debuttato come orchestra principale al Rossini Opera Festival di Pesaro, alla Konzerthaus di Vienna e al Teatro alla Scala, nell’ambito del Festival Milano Musica. L’OSN Rai ha partecipato ai film-opera *La traviata à Paris* e *Rigoletto a Mantova* diretti da Zubin Mehta, e *Cenerentola, una favola in diretta*, trasmessi in mondovisione su Rai1. L’Orchestra si occupa, inoltre, delle registrazioni di sigle e colonne sonore dei programmi televisivi Rai. Dai suoi concerti dal vivo sono spesso ricavati CD e DVD. Molto articolata è anche la sua attività educativa, dedicata ai giovani e giovanissimi, con spettacoli, concerti introdotti dagli stessi musicisti e masterclass.



**Ensemble "Giorgio Bernasconi"
dell'Accademia Teatro alla Scala
Arnaud Arbet, direttore
Hilary Summers, contralto**

György Kurtág (1926)

*Tre pezzi - Tre altri pezzi per clarinetto
e cimbalom op. 38/38a (1996, 8')*

Maurice Ravel (1875–1937)

*Trois poèmes de Stéphane Mallarmé
per voce ed ensemble (1913, 12')*

Pierre Boulez (1925–2016)

Dérive 1 (1984, 10')

Igor Stravinskij (1882–1971)

*Pribaoutki per voce ed ensemble (1914, 5')
Berceuses du chat per voce e tre clarinetti (1916, 4'30)
Ragtime per ensemble (1918, 6')*

György Kurtág

Brefs messages op. 47 per ensemble (2011, 8')

produzione

TEATRO ALLA SCALA

in collaborazione con

ACCADEMIA
TEATRO ALLA SCALA

con il contributo di

Regione
Lombardia

Kurtág, Ravel, Stravinskij, Boulez

Un senso di sospensione temporale, profili melodici che suggeriscono ipnotici canti ancestrali percorrono i *Tre pezzi – Tre altri pezzi* per clarinetto e cimbalom op. 38/38a (1996) di György Kurtág. Le lunghe note del clarinetto, accanto al suono del cimbalom, sembrano narrarci di storie che arrivano da lontano: pochi gesti che suggeriscono molteplici sensi si fanno strada in noi e in pochi istanti attraversano la nostra corazza, che fatalmente cede a questa musica come si cede al fascino di un mistero irrisolto: di un qualche intruglio alchemico si fregia questa musica, ricetta di un rito magico, antico. L'innegabile natura sirenica dei *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé* (1913) di Maurice Ravel si nutre delle suggestioni di un testo poetico raffinatissimo, che si esplicitano in fluidi arpeggi, schegge sonore che suggeriscono innumerevoli riflessi: gesti musicali che restituiscono un universo di immagini che vanno a popolare la mente e vi rimangono impresse come una visione, per poi moltiplicarsi, come fasci di luce attraverso trasparenti cristalli. Gatti sorpresi a rompere nocchie, persi tra stoffe e morbidi cuscini, lepri che mangiano zuppe e poi colonnelli e beccacce... sono i personaggi che animano le *Berceuses du chat* (1914) e la raccolta *Pribaoutki* (1916) di Igor Stravinskij: ritratti tipici dell'anti-retorica stravinskijana, filastrocche in cui il rapporto musica-testo viene continuamente disatteso dal compositore, già innamorato di quell'oggettivismo che evolverà nella sua geniale reinvenzione del classicismo

(il *Ragtime*, del 1918, nonostante il sapore jazzistico ne faccia già pienamente parte). Del periodo appena precedente (quello della *Sagra* e di *Petruška*) resta ancora molto: gli incisi melodici brevi, la natura diatonica dei temi affidati alla voce, cui si contrappone il sempre raffinato ricamo degli strumenti. Da una parte accordi risonanti di 12 suoni, dall'altra isocronie e procedimenti imitativi; da un lato gesti inediti, dall'altro la costruzione di un discorso musicale (con tanto di climax nel momento centrale del brano) che richiama le strutture formali del passato: il rivoluzionario Pierre Boulez con *Dérive 1*, lavoro del 1984 (esattamente 30 anni dopo *Le Marteau sans maître*, momento di avanguardia pura), recupera il passato, lo rinnova, illuminandolo con un vocabolario nuovo, fatto di quelle parole e di quei gesti che egli più di ogni altro aveva contribuito a creare. Una fanfara di tromba e trombone apre *Brefs messages* op. 47, lavoro di Kurtág del 2011; il clarinetto e il corno inglese e poi gli archi ripropongono anch'essi un serrato dialogo, quasi fossero ombre gli uni degli altri... Anche qui si vive come immersi in un'antica liturgia, restituita dal procedere antifonale della struttura musicale. Un percorso mai sazio, quello del compositore ungherese, che ancora una volta raccoglie tutte le eredità del passato per scrivere pagine di grande originalità, che custodiscono nuove strade da percorrere: strade che si rivelano solo a chi sa conservare l'incantata meraviglia dell'eterno fanciullo Kurtág.

Giuseppe Califano

Arnaud Arbet

Arnaud Arbet si avvicina giovanissimo allo studio del pianoforte a Grenoble, sua città natale. Completa la sua formazione frequentando il Conservatorio di Parigi (CNSM) e l'Hochschule für Musik di Berlino e, prima di dedicarsi alla direzione, vince numerosi concorsi pianistici internazionali. Tra il 2007 e il 2009 è stato Maestro collaboratore principale dell'Atelier Lyrique dell'Opéra di Parigi e ha lavorato con direttori come Seiji Ozawa, Semyon Bychkov e Hartmut Haenchen. Ha frequentato masterclass con Peter Eötvös a Budapest. Nel 2010 ha diretto il *Castello di Barbablù* di Bartók in una versione per pianoforte e voce solista a Parigi. Nello stesso anno Gerard Mortier

lo chiama come Maestro collaboratore e assistente del direttore musicale al Teatro Real di Madrid, dove collabora anche con Sylvain Cambreling, Alejo Pérez e Ingo Metzmacher. In numerose occasioni ha diretto l'Orchestra Sinfonica di Madrid nella grande sala del Teatro Real. Nella stagione 2013-14 è stato secondo Kapellmeister del Teatro di Chemnitz. Qui dirige la Robert Schumann Philharmonic Orchestra in concerti sinfonici, la prima del balletto *La bella addormentata* e *La luna* di Carl Orff. Lavora regolarmente come Primo Maestro di Sala al Festival di Salisburgo, dove di recente ha seguito *Gawain* di Harrison Birtwistle e *The Conquest of Mexico* di Wolfgang Rihm.

Nell'estate 2016 ha seguito una nuova produzione del *Faust* di Gounod. Nella stagione 2015-16 ha diretto una performance all'Opera di Colonia intitolata *The Conquest of Mexico* e più recentemente *Die Soldaten* di Bernd Alois Zimmermann. Una stretta collaborazione lo lega al compositore György Kurtág, la cui opera *Samuel Beckett: Fin de partie* in prima mondiale va in scena al Teatro alla Scala nel mese di novembre 2018 sotto la direzione di Markus Stenz. Attualmente è impegnato nella produzione *Mare nostrum* di Mauricio Kagel sul podio dell'Orchestra di Gürzenich.

Hilary Summers

Nata nel Galles del Sud, il contralto Hilary Summers ha studiato alla Reading University, alla Royal Academy of Music e al National Opera Studio. Ha inciso oltre quaranta CD con opere che spaziano dal primo barocco alla musica contemporanea e si è esibita nelle maggiori sale da concerto e nei più importanti teatri d'opera del mondo. La sua estensione vocale di tre ottave ha suscitato l'attenzione di molti compositori. È stata interprete di numerose prime mondiali fra cui *Into the Little Hill* di George Benjamin all'Opéra Bastille a Parigi, *What Next* di Elliot Carter alla Staatsoper di Berlino, *The Importance of Being Earnest* di Gerald Barry a Londra e *New York* e *Alice's Adventures Under Ground* con la LA Philharmonic Orchestra a Los Angeles e la Britten Sinfonia a Londra, *Le Balcon* di Peter Eötvös al Festival di Aix en Provence, *Facing Goya* e *War Work* di Michael Nyman. Hilary Summers sin dal 2004 ha lavorato a fianco dell'iconico compositore e direttore d'orchestra Pierre Boulez. Con il Maestro francese e l'ensemble intercontinentale ha registrato il suo capolavoro *Le marteau sans maître* per la cui interpretazione si è aggiudicata un Grammy; pezzo che ha poi eseguito in tutto il mondo. Sotto la bacchetta ispiratrice di Boulez, la Summers ha anche interpretato il suo *Le visage nuptial*, *Les Noces* di Stravinskij e *Aventures* e *Nouvelles Aventures* di Ligeti. Impegnata regolarmente come solista con i gruppi musicali più autorevoli a livello europeo, specializzati nell'esecuzione con strumenti originali, la Summers mantiene un rapporto molto stretto con Christian Curnyn e la Early Opera Company con cui ha registrato *Semele*, *Partenope*, *Flavio*, *Serse*, e *Il trionfo del tempo* di Händel. Fra altre sue interpretazioni d'epoca barocca si ricordano l'*Orlando* di Händel (nel ruolo di Medoro nella produzione firmata da Robert Carson con William Christie e Les Arts Florissants), *Dido ed Aeneas* di Purcell (è stata Sorceress nell'allestimento di Deborah Warner con Les Arts Florissants) e *Admeto* di Händel (nel ruolo di Trasimede sotto la direzione di Christophe Rousset con Les Talons Lyriques alla Sydney Opera House). La Summers vanta un repertorio molto ampio, da Bach a Birtwistle e oltre cento interpretazioni del *Messiah* di Händel. Fra i pezzi prediletti in ambito concertistico, *Dream of Gerontius* di Elgar, *Elijah* di Mendelssohn, *Pierrot Lunaire* di Schönberg e le Sinfonie n. 2 e 3 di Mahler.

Nel suo repertorio operistico si ricordano i ruoli di Sorceress, Juno, Cornelia, Polinesso, Amadigi, Tisbe (*La Cenerentola*), Gaea (*Daphne*), Geneviève (*Pelléas*), Baba the Turk/Mother Goose, Hippolyta, Mrs Sedley, Bianca, Mescalina (*Le Grand Macabre*), Tiger Lily/Mrs Darling (*Peter Pan*), Miss Prism. Interessante anche l'esperienza in ambito cinematografico per le colonne sonore di *The Claim* e *The Libertine* di Michael Nyman, *The Fellowship of the Ring* di Howard Shore e *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy*, *Son of Rambo* e le serie televisive della BBC *The League of Gentlemen* di Joby Talbot. Fra i più recenti e i prossimi impegni si segnalano i ruoli di Mother Goose in *The Rake's Progress* di Stravinskij al Festival d'Aix-en-Provence e alla *Netherlands Opera*, Diana Orsini in *Bomarzo* di Ginastera al Teatro Real di Madrid, Madame Dilly in *On The Town* di Bernstein a Hyogo e Tokyo, Cornelia nel *Giulio Cesare* con Christian Curnyn e la Early Opera Company, oltre a concerti con la ORF Radio Symphony, The King's Consort, La Serenissima, Finnish Radio Symphony e la Royal Stockholm Philharmonic. Nella stagione 2018/2019 è atteso il suo debutto alla Scala nel ruolo di Nell per la prima mondiale di *Samuel Beckett: Fin de Partie* di Kurtág, ruolo che riprenderà poi per la Dutch National Opera.

Ensemble da Camera "Giorgio Bernasconi" dell'Accademia Teatro alla Scala

L'Accademia Teatro alla Scala, oggi presieduta da Alexander Pereira e diretta da Luisa Vinci, è considerata fra le istituzioni più autorevoli per la formazione di tutte le figure professionali che operano nello spettacolo dal vivo: artistiche, tecniche e manageriali. La proposta didattica si articola in quattro dipartimenti (*Musica, Danza, Palcoscenico-Laboratori, Management*) per una trentina di corsi frequentati ogni anno da oltre 1.600 allievi. Il percorso formativo affianca alle lezioni teoriche e pratiche in aula un'intensa attività "sul campo", secondo la filosofia del *learning by doing* grazie a concerti, spettacoli, esposizioni, produzioni operative, non solo sul territorio nazionale. La docenza è affidata ai migliori professionisti del Teatro alla Scala e ai più qualificati esperti del settore. L'Ensemble "Giorgio Bernasconi", che dal 2012 si avvale del coordinamento artistico di Marco Angius, è un originale progetto didattico che permette agli allievi del biennale *Corso per professori d'orchestra* del Dipartimento *Musica* di approfondire una letteratura raramente affrontata durante il periodo di formazione. L'obiettivo è quello di far avvicinare gli allievi da un lato al Novecento storico, con l'esecuzione di capisaldi della letteratura moderna, e dall'altro alle ricerche musicali più interessanti e significative dei compositori di oggi. Il percorso formativo prevede la preparazione di programmi musicali sotto la guida di noti direttori, specializzati in tale repertorio, con l'ausilio delle Prime Parti dell'Orchestra del Teatro alla Scala, e comprende un'intensa attività concertistica presso il Teatro alla Scala e in sedi prestigiose. Ad oggi, sotto la guida di Giorgio Bernasconi, Francesco Angelico, Marco Angius, Francesco Bossaglia, Olivier Cuendet, Georges-Elie Octors, Fabián Panisello, Renato Rivolta, Jonathan Stockhammer, Yoichi Sugiyama, Tito Ceccherini, l'Ensemble ha tenuto concerti in noti teatri e nell'ambito di festival di rilievo, proponendo anche prime esecuzioni italiane: fra gli altri, Festival MiTo Settembre Musica, Festival di Musica Contemporanea della Biennale Musica di Venezia, Milano Musica, Società del Quartetto di Milano, Palazzo del Quirinale in Roma per i concerti Euroradio, Teatro Ponchielli di Cremona, Accademia Filarmonica Romana, Wiener Festwochen di Vienna. Fra gli impegni più significativi del 2018, si segnala l'esecuzione di *The Yellow Shark* di Frank Zappa allo Stresa Festival sotto la direzione di Kristjan Järvi e al Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa, all'Auditorium Parco della Musica di Roma per il RomaEuropa Festival e al Teatro Valli di Reggio Emilia nell'ambito del Festival Aperto sotto la direzione di Peter Rundel.



Anselm Kiefer, *I Sette Palazzi Celesti* 2004-2015,
Pirelli HangarBicocca. Foto di Lorenzo Palmieri

Salome Kammer, voce
ZAUM_percussion
Simone Beneventi, Carlota Cáceres, Lorenzo Colombo
Artists in residence 2018/2020
Peter Böhm, regia del suono*
Daniele Ghisi, computer music designer**
Massimo Faggioni, regia del suono**

Mario Bertoncini (1932)
Tune (1965, ad libitum)
per piatti sospesi (amplificati e spazializzati)**

Daniele Ghisi (1984)
This is the Game
per voce ed elettronica (2018, 30')**
Seconde voci registrate: Ginevra Nervi, Andrea Agostini
con estratti audio dalle registrazioni di Alan Watts
Prima esecuzione assoluta
Commissione Milano Musica
e Festival Neue Musik Rockenhausen

*

Olga Neuwirth (1968)
Pallas/Construction (1996, 25')
per tre percussionisti e live electronics*
Prima esecuzione in Italia

in collaborazione con

Pirelli HangarBicocca

Insolita figura di compositore, pianista, e costruttore, protagonista della stagione di musica sperimentale in Italia, esploratore delle possibilità sonore degli oggetti, Mario Bertoncini ha praticamente messo in discussione tutti i criteri tradizionali del comporre. Alla fine degli anni '60 si è avvicinato al teatro musicale con una serie di lavori nei quali proponeva una relazione funzionale tra gli elementi dell'azione scenica. Negli anni '70 ha cominciato a progettare e costruire "sculture sonore", con lamine, molle, ingranaggi, membrane metalliche, con corde lunghe decine di metri, realizzando lire elettriche, arpe e gong basati sul principio del suono eolico, grandi installazioni come *Vele* (una grande arpa eolica alta più di 7 metri), *Venti* (per 20 generatori di suoni eolici e 40 esecutori), *Chanson pour Instruments à Vent* (un assemblaggio di arpe e gong eolici). Precorritore degli strumenti aumentati, nel 1986 ha brevettato il *Choreophon*, un sistema che traduce il gesto coreografico in suono, e nel 1993 lo *Stabdämpfer*, un dispositivo atto a modificare la sonorità degli strumenti ad arco. Già nelle sue prime prove compositive, all'inizio degli anni '60, si era manifestato il suo interesse per un uso non convenzionale degli strumenti tradizionali, per la loro "preparazione" con tecniche inedite. Bertoncini cercava soprattutto di liberare il concetto di forma dallo svolgimento temporale, di sostituirlo con una nuova *palette* sonora (come nell'arte informale il colore sostituiva le strutture formali), estraendo dagli idiofoni (e dal pianoforte) dei suoni continui, affermando così uno stile molto personale, che si impose in lavori come *Cifre*, *Quodlibet*, *Tune*. Composto nel 1965, proprio quando il compositore entrò nel Gruppo di Improvvisazione di Nuova Consonanza, *Tune* è destinato a una serie di cinque piatti sospesi di diversa intonazione, suonati da uno o più esecutori, con l'uso di vari tipi di bacchette, ma anche con le dita, con spazzolini da jazz, con ditali di metallo, con l'arco o con fili di nylon. Nella partitura grafica,

le dimensioni dei simboli corrispondono alla durata e all'intensità degli eventi sonori, mentre lo spazio nel quale sono collocati rappresenta schematicamente la superficie del piatto, come in una sorta di intavolatura. I vari simboli corrispondono a diverse sonorità, con velocità di esecuzione indipendenti per ogni percussionista, come «un prontuario di eventi che vanno concordati in sede di prova»: questi eventi non devono essere reiterati, per evitare il senso di periodicità, devono generare un "interplay" con il massimo di organicità, una polifonia fluida, asimmetrica, irregolare, cioè proprio quell'ideale di forma-colore che ha sempre rappresentato per Bertoncini il succedaneo della forma articolata di tipo classico. Pensato come pezzo puramente acustico, *Tune* viene amplificato e spazializzato nell'esecuzione di Milano Musica, per mettere in risalto la varietà di soluzioni timbriche che scaturiscono dalle diverse sollecitazioni dei piatti.

Lo spazio è anche una delle componenti di numerosi lavori di Olga Neuwirth, il cui linguaggio musicale mostra una chiara predilezione per le forme proliferanti, per processi di tipo labirintico, per strutture simili a montaggi cinematografici, mescolando spesso materiali eterogenei. In *Pallas / Construction* del 1996, per tre percussionisti e *live electronics*, lo spazio è sfruttato tenendo i tre esecutori a grande distanza tra loro, e collocando dieci diffusori intorno alla sala per spazializzare la parte elettronica (che comprende elementi registrati e l'elettronica dal vivo). I primi secondi dell'esecuzione, corrispondenti alle dieci battute iniziali (definite *Mémoire*), vengono subito registrati, per poi essere rielaborati e messi in circolo con vari tipi di rielaborazione. Nella parte registrata la Neuwirth (che è nata a Graz) innesta sette interventi di musica popolare della Stiria (*Steirerische Musik*), musiche di danza, bande di paese, che manipolate e spazializzate, suonano come un carillon

lontano e un po' sinistro. La parte strumentale, che utilizza strumenti tipici dell'orchestra (come tastiere, gong, piatti, campane tubolari, tam tam, timpani, grancassa), sembra quasi imitare l'elettronica, con una scrittura più timbrica, d'atmosfera, che realmente cameristica, quindi senza parti ritmiche o virtuosistiche, con pochi momenti di sincrono, con molte fasce risonanti, come il lungo suono, quasi sinusoidale, generato da un bicchiere (suonato col dito) in coincidenza con il sesto intervento della *Steirerische Musik*. Anche le tastiere, come marimba e vibrafono, a parte qualche breve volatina, sembrano avere la *texture* di un'orchestra d'archi, con lunghi ribattuti che servono a prolungare il suono. I tre strumentisti appaiono dunque come altrettante sorgenti distinte e spazializzate di suono, che concorrono a creare un'atmosfera fluida, metallica, avvolgente (anche per il periodico mutamento di rotazione della spazializzazione), con uno sviluppo organico basato su sezioni timbricamente omogenee, legate l'una all'altra dalla variazione del materiale già utilizzato.

Concepito come un *collage* di "reperti" di musica contemporanea è infine *This is the Game* di Daniele Ghisi, per voce femminile ed elettronica. Non nuovo a operazioni che vanno contro i paradigmi della produzione artistica e del modo di pensare il ruolo del compositore nella società, mettendo in discussione l'identità dell'atto creativo, il compositore bergamasco si è basato su tecniche di "prestito" musicale, attingendo a un corpus dato, riportando l'idea del comporre al significato originale di "mettere insieme". La parte elettronica di *This is the Game* è infatti un assemblaggio di frammenti ricavati dal database di *Avantgarde Project*, una serie di vecchie incisioni di musica contemporanea (dal primo Novecento agli anni '70), che sono state digitalizzate su internet. Ghisi ha selezionato 155 frammenti di autori diversi, realizzando un micro-montaggio, incollando tra

loro queste tessere con una precisa temporizzazione, ottenendo appunto un *collage* di citazioni (ma così piccole e fitte che è difficile riconoscerne la provenienza), però privo di nostalgia. Per Ghisi, infatti l'idea era quella di «scrivere con il museo della storia. Per me l'interesse non era riconoscere i materiali usati, ma partire da una *tabula plena*, non da una *tabula rasa*, da un materiale che fosse cioè un "tutto", come una sorta di rumore bianco». Come il materiale elettronico, anche il testo cantato è stato creato con tecniche di prestito, come un *collage* di frammenti ricavati dalla storia della letteratura inglese, e selezionati sulla base di immagini ricorrenti nel monologo *Not I* di Samuel Beckett (come la mattina di aprile, il silenzio, il ronzio, la voce, una ragazza piccola piccola). In aperto contrasto con la pervasiva "elettronica-mondo", la parte vocale fa invece pochissimo, interagisce in modo intermittente con l'elettronica, si muove con figure molto semplici, sensuali, basate su una scala cromatica discendente, senza vocalizzi, con espliciti riferimenti allo stile pop e rock (oltre che a Romitelli e Gervasoni). Oltre ai frammenti di registrazioni, nella parte elettronica compaiono anche suoni sintetizzati, frammenti cantati, effetti glissati, voci di sottofondo, frasi pronunciate dal filosofo Alan Watt, una reiterata figurazione del pianoforte (l'inizio della *Winterreise* di Schubert), sequenze di accordi paralleli che armonizzano la voce solista. Questo montaggio si fa via via più denso e stratificato, con veri contrappunti tra le voci registrate e quella dal vivo, con *climax* enfatizzati da un forte riverbero, finché, nella parte finale, l'elettronica abbandona i materiali citati e presenta materiali concreti: fa sentire i "suoni della vita", il pianto di un neonato, voci di bambini, scampanii, squilli del telefono, motori di auto e di aeroplani, sirene di ambulanza, e le onde dell'oceano. È come un racconto che comincia con suoni di onde digitali e finisce con suoni di onde vere, come un passaggio dall'astrazione alla concretezza.

Gianluigi Mattiotti

This is the Game (2018)

L'identità, in musica così come nella vita, è un'ipotesi di lavoro.

Antefatto: durante la demolizione dei simulacri del romanticismo abbiamo dimenticato di tirare una picconata all'effigie dell'artista tormentato e solitario. Corollario: ci teniamo la messa in valore dell'individuo, e un'antologia di nomi come manuale di storia dell'arte.

Stacco; carrellata all'indietro; campo lunghissimo: i nomi diventano una nuvola di puntini pallidi. Nella dissolvenza, la penna che tengo in mano danza a tempo con le penne di coloro che amo (Schubert, Grisey, Berio, McCartney, Romitelli...); e nella dissolvenza successiva le loro penne danzano con ciò che hanno amato e ameranno (Haydn, Ravel, Puccini, Porter, Hendrix...); e via

così, attraverso tutte le penne e tutte le dissolvenze, sino all'ultimo segnale. Questo è il gioco. La storia della musica è una storia di dissolvenze incrociate; una storia di scoperta almeno quanto di invenzione.

Riavvolgendo la pellicola, la voce fuori campo di Alan Watts: possiamo dirci che esistiamo solo qui ed ora, che questo è l'unico "io" che esiste. L'alternativa, a rigor di logica, è dirci che siamo tutto.

Sullo sfondo, come immagine nell'immagine: diapositive di Samuel Beckett, sulla scena di *Not I*, illuminato da un singolo raggio di luce. Le didascalie appaiono sul margine inferiore, tutte allineate al centro: "una mattina d'aprile", "un ronzio incessante", "una ragazza piccola piccola".

Daniele Ghisi

Salome Kammer

Il talento di Salome Kammer oltrepassa i confini tra i generi musicali. Il suo repertorio rifiuta rigide categorizzazioni e comprende musica d'avanguardia, esperimenti di virtuosismo vocale, il melodramma classico, recital liederistici, poesia dadaista e canzoni di Broadway. Il suo ampio repertorio comprende classici della musica moderna quali *Pierrot Lunaire* di Schönberg, il *Quartetto d'archi n. 2* e *La Fabbrica Illuminata* di Luigi Nono, brani di compositori quali John Cage, Luciano Berio e Hans Zender, e *Lieder* di Kurt Weill e Hanns Eisler. Si è distinta in diverse produzioni di nuove

opere, tra cui *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* di Helmut Lachenmann alla Oper Stuttgart e alla Opéra National de Paris, *Das Gesicht im Spiegel* di Jörg Widmann alla Bayerische Staatsoper, *Die Odyssee – Ein Atemzug* di Isabel Mundry alla Deutsche Oper Berlin. Ha partecipato alla versione teatrale dei *Kafka-Fragmente* di Kurtág con la violinista Carolin Widmann in diverse produzioni internazionali. Si esibisce come voce solista in concerti di musica contemporanea dal 1990. Numerosi lavori di musica contemporanea le sono stati dedicati e affidati per la prima

esecuzione nazionale e internazionale. Numerose produzioni discografiche e radiofoniche testimoniano il talento eccezionale di Salome Kammer. Ha studiato musica dal 1977 al 1984, diplomandosi in violoncello a Essen. Nel 1983 ha lavorato all'Heidelberger Theater e successivamente si è trasferita a Monaco per il film *Die zweite Heimat* con il regista Edgar Reitz, per il quale ha iniziato il suo training vocale. *Heimat 3*, presentato per la prima volta a Venezia nel 2004 e distribuito in Europa, le ha permesso di mostrare le sue capacità nel ruolo di Clarissa.

ZAUM_percussion

Fondato nel 2018, ZAUM_percussion è un ensemble formato da tre percussionisti, Simone Beneventi, Carlota Cáceres e Lorenzo Colombo, provenienti da percorsi di studio e di attività artistica internazionali. Accomunati dall'interesse per la ricerca, la creazione di nuove forme di produzione e fruizione musicale, lo studio e la ripresa delle opere più significative del repertorio per percussioni del XX e XXI secolo, i tre hanno fatto convergere le loro esperienze, i loro ambiti di azione e i loro interessi artistici, apparentemente distanti, in realtà assai complementari e affini. ZAUM_percussion è artist in residence al Festival Milano Musica per il triennio 2018/2020.

Simone Beneventi

Nato a Reggio Emilia nel 1982, percussionista e performer, Simone Beneventi si è esibito come solista interprete della musica del XX e XXI secolo, in Festival quali Aperto di Reggio Emilia, L'Arsenale di Treviso, Warsaw Autumn, Berliner Konzerthaus, Biennale di Venezia, Biennale di Zagabria, Gaida di Vilnius, Huddersfield Contemporary Music Festival, Impuls di Graz, Manca di Nizza, Milano Musica, Parco della Musica di Roma, Samtida di Stoccolma, oltre che in numerose gallerie e musei d'arte contemporanea. È membro fondatore e coordinatore artistico di ZAUM_percussion. Con RepertorioZero, è stato premiato con il Leone d'Argento alla Biennale Musica di Venezia 2010. Il suo percorso di ricerca sul suono, la progettazione di nuovi strumenti e di nuove soluzioni compositive per percussioni l'hanno portato in breve tempo a collaborare con importanti compositori d'avanguardia, tra cui Pierluigi Billone, Peter Maxwell Davies, Ivan Fedele, Heiner Goebbels, Helmut Lachenmann, David Lang, Riccardo Nova, Fausto Romitelli, Salvatore Sciarrino; con ensemble europei quali Berlin Piano Percussion, Klangforum Wien, Neue Vocalsolisten Stuttgart, Ensemble Prometeo, mdi ensemble; e con artisti quali PanSonic, Matmos, Ennio Morricone, John Malkovich, Sainkho Namtchylak, Massimo Zamboni.

Nel 2012 ha presentato alla Biennale di Venezia il suo progetto *Golfi d'ombra*: un concerto in solo all'interno di un'installazione di 55 strumenti sospesi e video in tempo reale (lanniX) partendo dalla sua ricostruzione del solo omonimo e inedito di Fausto Romitelli. Il suo progetto *Extended Wood percussion solo* (2017) esplora su strumenti esclusivamente lignei, in collaborazione con l'ebanista Giuseppe Bussi e diversi compositori, il rapporto tra strumenti concreti e tecnologia digitale. Una relazione che apre dimensioni inedite a set strumentali ancora poco orientati al recital solistico. Ha suonato con le più prestigiose orchestre italiane tra cui Filarmonica della Scala, Orchestra Filarmonica della Fenice di Venezia, Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino e al Teatro dell'Opera di Roma. Ha inciso per Aeon, Kairos, Neos, Stradivarius, Wergo, e le sue esecuzioni sono state trasmesse da radio europee quali Rai-Radio3, Croatian Radio, Austrian Radio, Deutschlandfunk, Antena-3. Alla carriera d'interprete affianca l'attività di insegnamento, come docente al Conservatorio di Sassari, e di ricerca, realizzando edizioni musicali per percussioni, in collaborazione con Casa Ricordi, e pubblicazioni d'interesse musicologico.

Carlota Cáceres

Nata nel 1988, Carlota Cáceres è una percussionista versatile, specializzata nel repertorio contemporaneo, solistico e da camera, e nella realizzazione di nuove opere. Originaria di Badajoz, in Spagna, si è laureata con lode in percussioni al Conservatorio Superiore delle Isole Baleari e ha conseguito il Master in Music Performance alla Hochschule für Musik di Basilea, con Christian Dierstein. Ha vinto il primo e il secondo premio del concorso Kiefer Hablitzel Stiftung e il terzo premio al Förderpreis der BOG für Junge Musikerinnen. Carlota Cáceres è membro fondatore di ZAUM_percussion e TAMGRAM TRIO, e collabora inoltre con Nou Ensemble (S) e Zone Experimentale (CH), concentrandosi sullo sviluppo di nuova musica. Si è esibita in numerosi festival internazionali

quali: Darmstadt Ferienkurse für Neue Musik, Manifeste IRCAM Paris, Davos Festival, OJAI Music Festival. Carlota Cáceres affianca alla sua passione per la musica contemporanea una grande esperienza orchestrale. Ha vissuto a San Diego per sei mesi, invitata da Steve Schick e dalla University of California, collaborando anche con l'ensemble Red Fish Blue Fish. Oggi vive a Palma di Maiorca dove è professoressa associata al Conservatorio Superiore delle Isole Baleari. Nel 2016 ha terminato il suo secondo master alla Hochschule für Musik di Basilea, specializzandosi in musica da camera contemporanea.

Lorenzo Colombo

Nato a Milano nel 1990, Lorenzo Colombo è percussionista e performer, impegnato nella promozione e nella ricerca nel campo della nuova musica. Attualmente residente in Danimarca, Lorenzo collabora con diversi gruppi tra cui Divertimento Ensemble, Athelas Sinfonietta Copenhagen, Sentieri Selvaggi. A partire dal 2016 è stato identificato da Ulysses Network come promettente giovane musicista, ciò che ha determinato importanti collaborazioni tra le quali un progetto con IEMA (International Ensemble Moderne Academie). È stato selezionato come percussionista dell'Ulysses Ensemble e ha avuto la possibilità di collaborare con l'Ensemble intercontinentale diretto da Beat Furrer (Parigi, Manifeste 2018). Vincitore del "Premio Nazionale delle Arti 2011", "Yamaha Foundation of Europe 2013" e "International Percussion Competition 2015", si è esibito in numerosi festival come solista e in formazione cameristica: Manifeste 2016/2018, Warsaw Autumn Festival 2014, Darmstadt Summer Courses 2014, Biennale Musica 2016, Gaudeamus Muziekweek 2017, Klang Festival 2016 in Copenhagen, Rondò Divertimento Ensemble, MI.TO, Milano Musica. Interessato alle nuove forme multimediali e alla loro interazione con la musica, Lorenzo Colombo è cofondatore di numerosi gruppi con i quali cerca di esplorare nuovi linguaggi e nuove forme di espressione artistica: ZAUM_percussion, Køde, Neko3, MONOC.



György Kurtág
Foto di Andrea Felvégi

Les Cris de Paris
Geoffroy Jourdain, direttore

John Wilbye (1574–1638)

Draw on sweet night a 6 voci

William Byrd (1543–1623)

Tristitia et anxietas (prima pars) a 5 voci

John Wilbye

O wretched man a 5 voci

Orlando Gibbons (1583–1625)

What is our life? a 5 voci

Paolo Peverzani (1955)

What is the Word (omaggio a Samuel Beckett) (2018, 10')

Commissione Milano Musica

con il sostegno di Ernst von Siemens Musikstiftung

Prima esecuzione assoluta

Pomponio Nenna (1556–1608)

La mia doglia s'avanza a 4 voci

Carlo Gesualdo (1560–1613)

O vos omnes a 5 voci

Tristis est anima mea a 6 voci

Luca Marenzio (1553–1599)

Crudele acerba a 5 voci

György Kurtág (1926)

Omaggio a Luigi Nono, op. 16 (1979, 10')

Sei cori da poesie di Anna Achmatova e Rimma Daloš
per coro misto

Eight Choruses to poems by Dezső Tandori,
op. 23 (1981/82, rev. 1984, 10') per coro misto

in collaborazione con



con il sostegno di

ernst von siemens
musikstiftung



La
Francia
in
Scena

Concerto programmato in collaborazione
con la Francia in Scena, stagione artistica
dell'Istitut français Italia / Ambasciata di
Francia in Italia.

**Kurtág, Pizzetti, Gesualdo, Wilby,
Nenna, Gibbons, Marenzio, Byrd**

Nel corso della storia della musica, la polifonia vocale è stata spesso un terreno fecondo per ardite sperimentazioni. Già nel Cinquecento, l'età d'oro del madrigale, alcuni compositori forzavano l'eufonia dell'intreccio delle voci per ottenere effetti di forte carica espressiva, usando ad esempio figure cromatiche e successioni armoniche audaci e imprevedibili, come fece Gesualdo da Venosa sia nel repertorio sacro che profano. Soluzioni analoghe si possono trovare anche in alcuni madrigali di Pomponio Nenna (compositore che fu anche, per cinque anni, al servizio del principe di Venosa), come *La mia doglia s'avanza* a quattro voci, dove una *texture* polifonica a tratti molto scarna, mostra frequenti cromatismi discendenti e spericolati slittamenti tonali. L'eredità del madrigale italiano, con la sua capacità di restituire in suoni il contenuto emozionale della poesia, soprattutto il sentimento di malinconia, fu raccolta anche da alcuni compositori inglesi del tardo Rinascimento. Tra questi, Orlando Gibbons che nei suoi madrigali adattò il gusto italiano alla tradizione vocale inglese, come dimostra *What is our life?*, lamento di grande concentrazione espressiva. Ma un erede diretto dell'ultima stagione madrigalistica italiana è stato il meno noto John Wilby, che compose solo due libri di madrigali, ma dalla scrittura raffinatissima, in grado di cogliere le sfumature di ogni parola, la dimensione atmosferica che avvolge *Draw on sweet night* a 6 voci, la profonda malinconia che promana da *O wretched man* a 5 voci, pieno di sottili giochi imitativi.

Nel Novecento molti compositori si sono esplicitamente rifatti alla tradizione polifonica antica, prendendo a modello compositori "trasgressivi" come Gesualdo, rivisitando le sofisticate tecniche contrappuntistiche e forme vocali fiorite tra il Trecento e il Cinquecento, cogliendo la forte carica emozionale che riusciva a veicolare il genere del madrigale. Anche Kurtág (che ha trascritto per pianoforte a quattro mani *Qui sequitur me* di Orlando di Lasso, mottetto a due voci in forma di canone, oltre ad alcune parti della messa di Guillaume di Machaut) non è rimasto indifferente alle possibilità espressive della polifonia vocale a cappella, rimanendo sempre fedele al suo ideale di concisione e

intensità espressiva, facendo sempre ricorso a testi di tipo aforistico, mutuando spesso nella scrittura vocale modalità tipiche della musica strumentale. Tra il 1979 e il 1981 il compositore ungherese iniziò tre importanti cicli corali, *Omaggio a Luigi Nono*, *Songs of Despair and Sorrow* e *Eight Choruses*, poi completati in fasi diverse. In *Omaggio a Luigi Nono* op. 16, composto tra il 1979 e il 1981, Kurtág suddivide il coro a sei voci in diversi raggruppamenti, in modo da ottenere la massima duttilità nell'ordine polifonico, usa variazioni canoniche, metodi seriali, un sistema di notazione delle durate che introduce una serie di valori molto ampia e differenziata, individua caratteri armonici, timbrici ed espressivi differenti in ciascuno dei sei movimenti. Nel primo [*Declinazione del pronome "Cei" (di chi?)*] combina insieme soluzioni disparate, squarci drammatici, break improvvisi, passaggi incolori o sussurrati, fino al cluster glissato finale, che descrivono bene l'amara riflessione di Mikhail Lermontov («... e la vita, se ti guardi intorno con uno sguardo freddo, è uno scherzo talmente vacuo e sciocco...»). Dopo il valzer lento del secondo movimento (*Rottura*, di Anna Achmatova), il terzo appare come un breve, scarno motto a due voci, con una polifonia a specchio, e tre brevi frasi che racchiudono il pensiero sull'amore di Rimma Daloš («Amore per mesi, dolore per anni, ecco è passato tutto»). Gli ultimi tre pezzi si basano ancora su poesie della Daloš, tratte dal ciclo *I Messaggi dell'apostolo Paolo a me*: un rapido canone di scale discendenti nel brevissimo n. 4 (*Ma come sapere...*); un contrappunto leggero e vivace nel n. 5 (*Oh amore - insegnamento...*), con soli e coro che alla fine intonano una specie di salmodia "dolcissima e lontana"; una scrittura polifonica densa, solenne, omoritmica nel n. 6 (*Ed è aperta per me...*), sulla quale si innesta per poche battute un canone dal carattere "singhiozzante".

Caratteri analoghi nella scrittura corale si trovano anche negli *Eight Choruses*, composti tra il 1981 e il 1984. In questo caso Kurtág ricorre ai testi di un poeta molto celebre in Ungheria, Dezső Tandori (nato a Budapest nel 1938), che è anche traduttore, filologo, disegnatore. Le sue sono poesie brevi, eccentriche, di grande virtuosismo formale, presentate sotto forma

di enigmi, di piccole situazioni surreali (spesso volte a stabilire un'identità personale in un mondo impersonale), di fulminanti autoritratti, di affermazioni paradossali come i *Kōan* orientali (che sono anche strumenti di pratiche meditative). Questi testi stimolano nella partitura di Kurtág una grande varietà di soluzioni tecniche, a volte caustiche e bizzarre, ancora con diversi raggruppamenti del coro a quattro voci. Emergono così delicate polifonie, armonie scarse e sospese, stratificazioni di linee legate, incolori, appena ondulate, nei tre *Kōan* iniziali. Disegni di crome scandite come un "parlando, molto rubato", fioriture belcantiche mescolate a glissati a bocca chiusa nei due movimenti centrali intitolati *Ormai non desidero che il tempo futuro*. Sorprendenti soluzioni policorali (anche con gruppi di solisti) negli ultimi tre *Autoritratti*: le nette contrapposizioni di blocchi sonori, gli intrecci di scale cromatiche ("legatissimo piangendo") creano un effetto quasi elettronico in *Sto diventando palude*; una specie di *cantus planus* intonato dai tenori si mescola con fasce corali a bocca chiusa e poi ampie vocalizzazioni (*Il principe ereditario H. davanti al patrigno*); un gioco di mordenti e staccati ("quasi pizzicato"), disegni fluidi e rapidissimi, si mescolano con elementi gestuali, effetti di eco, in una trama frammentata e discontinua, che sembra avere "la grazia straziante di un sorriso apologetico" (*Autoritratto del 1965*).

Ciò che lega la musica di Paolo Pizzetti a quella di Kurtág è la comune passione per Beckett. Quei testi così pieni di elementi musicali sono, per il compositore mantovano così come per Kurtág, veri e propri modelli compositivi, per le ricorrenze foniche, per il gioco delle simmetrie, per le fratture ritmiche, per le invenzioni di nuove parole, per l'uso della punteggiatura. Nel 1997 Pizzetti ha composto *Un beau jour* (1997), scena musicale immaginata nel retroscalo di *Finale di partita*, quella cucina dove entra ogni tanto Clov (attore), richiamato da un fischiotto, e poi Hamm (baritono), in sedia a rotelle, che canta, urlando il suo monologo (dalle *Mirlitonades*). Su testi di Beckett sono basati anche la cantata scenica *All for company* del 2001 (il quarto movimento è basato sulla poesia *What is the Word*) e *Brume lumière*

del 2005 (da *Mal vu mal dit*). La nuova composizione, *What is the Word*, è una rielaborazione per sei voci del quarto movimento di *All for company*, incorniciata da una sorta di prologo parlato, basato sulle ultime frasi di *Company*, e da un epilogo basato su alcuni frammenti di *Mal vu mal dit*. Tutto il pezzo indaga vari gradi di emissione vocale, tra il canto e il parlato, nelle tre parti che si succedono senza soluzione di continuità, disponendo i sei cantanti (due soprani, due tenori, un mezzo e un basso) intorno al pubblico per creare uno studiato gioco di echi. Nella prima parte, una voce fuori campo recita il finale di *Company*, mentre il coro (che inizia immerso nel buio: «La favola di qualcuno con te nel buio» recita il testo) crea un contesto sospeso, con dei rantoli gravi, a bocca chiusa, degli effetti sibilanti o percussivi (tenendo consonanti come la «s», o ribattendo «k» e «p»), soffi leggermente intonati (come un fischio). La seconda parte (*Veloce e deciso*), versione a sei voci di *What is the Word*, trasforma il balbettio insistente del testo, la sua isofonia ossessiva, in una trama fitta e frenetica, che parte da figure in *fortissimo*, parlate e gridate su «folly for to», con brevi costellazioni di vocali che amplificano alcune parole del testo (ad esempio «i» intorno a versi come «folly seeing all this»). Si aggiungono figure ritmiche e note ribattute sempre più incalzanti, frasi in falsetto, vari effetti come colpi di glottide (come tossendo), staccato di gola (come ridendo), trilli con la mano sulle labbra. La terza parte, basata su *Mal vu mal dit*, recitato da tre dei sei cantanti, riprende la dimensione sospesa e rarefatta della prima. È concepita come un lento spegnimento, come un ingresso nel nulla, che ricalca, nella sua struttura temporale, le due ultime pagine del finale della Nona di Mahler. Nel momento in cui tutto si dissolve, galleggiano delle parole, quasi in contrasto con l'impossibilità di dire, su una trama di suoni diradati e inarticolati (*Lentamente*), con il mezzosoprano che mormora «seul reste le visage», con la musica che si spegne («Vero buio in cui alla fine non più avere da vedere»), con pochi elementi che per un attimo si coagulano («Il tempo di aspirare questo vuoto»), per poi evaporare in un sussurro («Assaporare la felicità»).

John Wilbye**Draw on, Sweet Night** a 6 voci

Draw on, Sweet Night, best friend unto those cares
That do arise from painful melancholy;
My life so ill through want of comfort fares,
That unto thee I consecrate it wholly.
Sweet Night, draw on; my griefs when they be told
To shades and darkness, find some ease from paining,
And while thou all in silence dost enfold,
I then shall have best time for my complaining.

O wretched man a 5 voci

O wretched man! Why love'st thou earthly life
Which nought enjoys but cares and endless trouble?
What pleasure here but breeds a world of grief?
What hour's ease that anguish doth not double?
No earthly joys but have their discontents.
Then loathe that life which causeth such laments.

William Byrd**Tristitia et anxietas** (prima pars) a 5 voci

Tristitia et anxietas occupaverunt interiora mea.
Mæstum factum est cor meum in dolore,
et contenebrati sunt oculi mei.
Væ mihi, quia peccavi.

Orlando Gibbons**What is our life?** a 5 voci

What is our life? A play of passion.
Our mirth the musicke of division:
Our mothers' wombes the tiring-houses be,
Where we are drest for this short Comedy.
Heaven the judicious sharpe spectator is,
That sits and marks still who doth act amisse.
Our graves that hide us from the searching Sun
Are like drawne curtaynes when the play is done.
Thus marche we playing to our latest rest,
Only we die in earnest, that's no jest.

What is the Word**(omaggio a Samuel Beckett)** (2018)

Il buio iniziale, la voce fuori campo, la luce fioca dei leggii (così la descriverebbe Beckett), i cantanti intorno al pubblico: alcuni aspetti di questo lavoro richiamano la radicale essenzialità dell'estremo teatro beckettiano. D'altra parte è quasi impossibile e soprattutto inutile tentare una classificazione per generi degli ultimi testi del grande scrittore e drammaturgo irlandese: hanno tutti qualcosa del copione teatrale, così come quelli per il teatro o quelli narrativi paiono organizzarsi in un periodo affatto poetico o addirittura già musicale (per la loro ossessività allitterativa si è anche parlato di essi come di "prose fonografiche" o "partiture in attesa di essere eseguite a viva voce").

Anche per questo, qui non si vorrebbe né "accompagnare", né "commentare" quelle strutture ritornellanti sugli "abissi di silenzio" (Deleuze), ma piuttosto creare le condizioni affinché il dire del linguaggio estremo di Beckett possa manifestare ancor più la propria forza e aprirsi all'ascolto. Dapprima, sopra il buio silenzioso dell'inizio – in realtà già abitato dal pulsare lentissimo e profondo delle tre voci maschili (una sorta di rantolo) – compare la voce fuori campo, poi proprio da quel pulsare emergeranno altri suoni vocali: in forma di respiro, di sussurro, di urlo, di canto, o in forma di parola (alcune delle modalità, tra loro piuttosto adiacenti, attraverso cui al corpo è data la possibilità di esporsi e di toccarci).

Alla fine, conclusa l'irruzione della smania ("folly for to") di *What is the Word*, più che a un finale assistiamo piuttosto a un suo infinito posticiparsi, nel corso del quale compaiono ancora dei brevi frammenti di testo (tratti da *Mal vu mal dit*) la cui forza è ora quella di un dire ormai ultimo, o costantemente penultimo (è la forza del dire estremo di Beckett). Il rientro nel nulla (o del nulla) avviene così per aspirazione («Le temps d'aspirer ce vide. Connaître le bonheur»), o per risucchio: verso un mai completo e in realtà impossibile silenzio.

Solo in qualche momento potrebbero apparire riconoscibili alcuni riferimenti al finale della Nona Sinfonia di Mahler, ma è comunque con qualcosa di quel modo di dare forma al procedere – o al cedere – di uno spegnimento che questa composizione ha trovato una delle possibilità per accompagnare la propria immagine (o il proprio esporsi) a prolungare infinitamente il suo movimento di rientro nel silenzio.

In realtà, quando infine si spegneranno le luci dei leggii, anche questa "aspirazione del vuoto" si interromperà (più che concludersi); per l'ascoltatore potrà però forse valere ciò che Gabriele Frasca ha scritto a proposito del lettore di *Mal vu, mal dit*: «L'immagine... finalmente aspirata, diverrà inevitabilmente una delle sue immagini (è dentro di sé che l'aspirerà)».

Paolo Perezani

Pomponio Nenna**La mia doglia s'avanza** a 4 voci

La mia doglia s'avanza
quanto più la speranza
ohimè, vien meno;
il desio si rinfranca
quant'ella manca,
e ne l'aspro martire
il soverchio dolor non fa morire.

Luca Marenzio**Crudele, acerba** a 5

Crudele, acerba, inesorabil morte,
cagion mi dai di mai non esser lieto,
ma di menar tutta mia vita in pianto,
e i giorni oscuri, e le dogliose notti.
I miei gravi sospir' non vanno in rime;
e 'l mio duro martir vince ogni stile.

Paolo Perezani**What is the Word (omaggio a Samuel Beckett)****Da Company**

Till finally you hear how words are coming to an
end. With every inane word a little nearer to the last.
And how the fable too. The fable of one with you in
the dark. The fable of one fabling of one with you in
the dark. And how better in the end labour lost and
silence. And you as you always were.

Alone

What is the Word

(testo e traduzioni a pag. 112)

Da Mal vu mal dit / Ill seen ill said

Seul reste le visage.
Vrai noir où la fin ne plus avoir à voir.
... encore repartir pour toujours encore.
Ainsi de suite. Jusqu'à plus trace.
Adieu adieux.

Farewell to farewell.

No. One moment more. One last.

Non. Encore une second. Rien qu'une

Le temps d'aspirer ce vide.

Connaître le bonheur.

Carlo Gesualdo**O vos omnes** a 5 voci

O vos omnes qui transitis per viam,
attendite et videte:
Si est dolor sicut dolor meus.
Attendite et videte:
Si est dolor sicut dolor meus.

Tristis est anima mea a 6

Tristis est anima mea usque ad mortem:
sustinete hic, et vigilate mecum:
nunc videbitis turbam, quæ circumdabit me:
vos fugam capietis, et ego vadam immolari pro vobis.
Ecce appropinquat hora, et Filii hominis
tradetur in manus peccatorum.

Da Company

Till finally you hear how words are coming to an
end. With every inane word a little nearer to the last.
And how the fable too. The fable of one with you in
the dark. The fable of one fabling of one with you in
the dark. And how better in the end labour lost and
silence. And you as you always were.

Alone

What is the Word

(testo e traduzioni a pag. 112)

Da Mal vu mal dit / Ill seen ill said

Seul reste le visage.
Vrai noir où la fin ne plus avoir à voir.
... encore repartir pour toujours encore.
Ainsi de suite. Jusqu'à plus trace.
Adieu adieux.

Farewell to farewell.

No. One moment more. One last.

Non. Encore une second. Rien qu'une

Le temps d'aspirer ce vide.

Connaître le bonheur.

Fino a che alla fin fine tu non senta come stiano
cominciando a finire le parole. Con ciascuna inane
parola un po' più prossima alla fine. E la stessa
favola pure. La favola di qualcuno con te nel buio.
La favola di qualcuno che affabula di qualcuno con
te nel buio. E quanto meglio a conti fatti la fatica
persa e il silenzio. E tu come sei sempre stato.

Solo

(Traduzione di Gabriele Frasca)

Solo rimane il volto.
Vero buio in cui alla fine non più avere da vedere.
... ancora ripartire per sempre ancora.
E così di seguito. Fino a che più nessuna traccia
Addio addii.

No, Ancora un secondo. Uno soltanto.

Il tempo di aspirare questo vuoto.
Assaporare la felicità.

(Traduzione di Renzo Guidieri)

② *Anna Akhmatova; Rasstav* (stipata)
 Imp. de Wolfer-kanta

S. *20-ga! Pac-ča-iba-šica. U bot*
 A. *20-ga! Pac-ča-iba-šica. U bot*
 T. *20-ga! Pac-ča-iba-šica. U bot*
 B. *20-ga! Pac-ča-iba-šica. U bot*

S. *20-ga! Pac-ča-iba-šica. U bot*
 A. *20-ga! Pac-ča-iba-šica. U bot*
 T. *20-ga! Pac-ča-iba-šica. U bot*
 B. *20-ga! Pac-ča-iba-šica. U bot*

György Kurtág
Omaggio a Luigi Nono

I. Sclonienie mestaimienia "Cei"
 Cei, čja, čjo, čji. Cei, čju, čjo, čji.
 Čjivo, čju, čjo, čjih! Čjivo, Čjivo!
 Cei, Čjivo. Čjih.
 Čjim, cei, čjim? Čjimi? Čjim.
 A čjom, a čjei, a čjom?

I. Declinazione del pronome "Cei" (di chi?)

II. Anna Achmatova: *Rasřif*
 Nie nidieli, miesizi
 godi Rasstavalis.
 I vot, haladoc
 nastaiščei svabodi.
 I siedai nad viscami vienets.

II. Anna Achmatova: *Rottura*
 Non settimane, non mesi – anni
 si sono lasciati
 ed ecco infine
 il freddo della vera libertà
 e una grigia corona sulle tempie.

III. Rimma Daloš: *Liubov na miesits...*
 Liubov na miesits
 stradanie godi,
 vot i prašlo fsio.

III. Rimma Daloš: *Amore per mesi...*
 Amore per mesi
 dolore per anni
 ed è passato tutto.

IV. Rimma Daloš: *No cac usnat...*
 No cac usnat/i/ mnie spasu
 li ia tibia spasioš
 li ti minia?

IV. Rimma Daloš: *Ma come sapere...*
 Ma come sapere se ti salverò
 se mi salverai
 mi salverai?

V. Rimma Daloš: *O, nasidanie liubof...*
 O, nasidanie liubof!
 Dana ti fsmi i fsmi pasabita...

V. Rimma Daloš: *Oh amore – insegnamento...*
 Oh amore – insegnamento
 dato a tutti e da tutti dimenticato...

VI. Rimma Daloš: *I atviersta dlia minia...*
 ... i atviersta dlia minia
 dver velicaia i širocaia.
 Da nie smeiu praiti čres nijo, praiti...

VI. Rimma Daloš: *Ed è aperta per me...*
 ... ed è aperta per me
 la porta grande e larga
 ma non oso varcare quella porta...

I. HÁROM KŌAN

1. Kōan III
Némaság a hang helyett.
De a némaság mi helyett?

2. Kōan I
Tőled távolabb-e?
Hozzád közelebb-e?
Tőled se, hozzád se
Távol se, közel se.

3. Kōan II
Most már egyhelyben távolabb
Már csak egy nyom, mind élesebbje
Tükrökben jár a szél
Egy arc egy kéz csontjaiba temetve.

II. MÁR CSAK AZT A JÖVŐ IDŐT KIVÁNOM

4. Kōan bel-canto (hallgató nóta)
Már csak azt a jövő időt
Kivánom, ami elmúlt.
Ne legyen több pillanatom,
Ami előtte nem volt.
Feledhessen, ami leszek.
Az legyen, aki nélkülem.
S én – mint aki félrehajol
Egy teljes térnyi szélből.

5. T.S. Eliot-érme
Nem hallom vissza már,
tükörzajából egy
hangom se tér meg:
most már csak néz beszédem.

III. HÁROM ÖNARCKÉP

6. Már mocsarasodom
Már mocsarasodom. Ami külön
válik belőlem: süpped. Csak egészben
nem férek át önmagamom.

7. H. Királyfi, mostohaapja előtt
... Elgondolásaim nem oly titokzatosak,
sokkal nyilvánvalóbban félrekezelnek.
Például nyugtalanítóbb, hogy közben kezdődik
majd,
s egybemosódik a kettő.
Egy még túl, jobb már két, de
visszakeresnek onnan is.
Jobb lesz itt is ugyanolyan kevés.

8. Önarckép 1965-ből
Bocsánatkérő mosollyal
mint akinek rongyos a feje
madárjlesztője se semminek
járás-kelsz szive-hagyott kegyelemben.

I. TRE KŌAN

1. Kōan III
Il mutismo in luogo della voce.
Ma in luogo del mutismo?

2. Kōan I
Più lontano da te?
Più vicino a te?
Né da te, né a te
Né vicino, né lontano.

3. Kōan II
Ormai è in un luogo più distante
non è che un'orma, con più evidenza
il vento invade lo specchio
un volto una mano sepolti nelle sue ossa.

II. ORMAI NON DESIDERO CHE IL TEMPO FUTURO

4. Kōan-bel canto (melodia muta)
Ormai non desidero che il tempo
futuro, quello passato.
Ch'io non abbia più un istante,
che non sia già stato.
Sia obliato ciò che divengo.
Sia colui che si assenta.
E io – come chi si sporge
dall'intero spazio marginale.

5. Medaglione di T. S. Eliot
Non mi torna più il suono,
dal rumore dello specchio
non emerge neppure una voce:
ormai il mio discorso non fa che guardare.

III. TRE AUTORITRATTI

6. Sto diventando palude
Sto diventando palude. Il separato-
da me sprofonda. Solo da intero
non riesco a entrare in me stesso.

7. Il principe ereditario H. davanti al patrigno
... Le mie idee non sono poi misteriose.
Mi raggiungono con grande evidenza.
Per esempio è più inquietante che
incomincino senza inizio,
in due confluendo.
Una va oltre, meglio due, ma
anche da lì ritardano.
È meglio anche qui tenersi sull'altrettanto poco.

8. Autoritratto del 1965
Con un sorriso che si scusa
come chi ha la testa sbrindellata
spauracchio di nulla
vieni e vai – nella grazia abbandonata dal cuore.

Les Cris de Paris

Fondato e diretto da Geoffroy Jourdain, Les Cris de Paris è un ensemble musicale dedicato all'arte vocale, che riunisce cantanti e strumentisti che hanno un doppio profilo come solisti e musicisti d'insieme. Il progetto artistico è basato su collaborazioni e scambi con compositori, registi, attori, artisti plastici, scrittori, coreografi. Les Cris de Paris è molteplice: differenti combinazioni, repertori, approcci contribuiscono alla coesione di un progetto artistico unico e singolare. Les Cris de Paris si esibisce in importanti sale da concerto e festival francesi e sviluppa le sue collaborazioni all'estero, in Europa e oltreoceano: Kölner Philharmonie, Radialsystem V Berlin, Biennale di Venezia, Misteria Paschalia Festival a Cracovia, Festival Cervantino a Guanajuato, Sala Nezahualcóyotl a Città del Messico). La discografia, accolta calorosamente dai critici, include diverse incisioni: *IT* dedicato alla musica italiana contemporanea (NoMadMusic, 2017); *Les Orphelines de Venise* che include lavori sacri di Vivaldi per coro femminile (Ambronay Editions, 2016); *Memento Mori* composto da brani di Monteverdi e Rossi (Aparté, 2013); *la Missa Sacra* di Schumann (Aparté, 2013); *Le Paradis Perdu* di Théodore Dubois (Aparté, 2012). La più recente registrazione, *Melancholia*, un recital di madrigali e mottetti d'avanguardia del tardo rinascimento, è stata distribuita da Harmonia Mundi. Les Cris de Paris coordina numerosi progetti didattici legati alla scoperta, alla registrazione e all'apprendimento di brani vocali dalla tradizione orale. Questi progetti creano dialoghi tra culture e generazioni attraverso la musica, e includono i partecipanti nel processo creativo.

Dalla stagione 2015/2016 Les Cris de Paris è in residenza nella regione di Champagne-Ardenne, tramite l'Opéra de Reims, alla Salle Ravel di Levallois, e dalla stagione 2016/2017 al Centre des Arts di Enghien-les-Bains. Les Cris de Paris è un ensemble finanziato dal Ministero Francese della Cultura, Comune di Parigi, Fondation Bettencourt-Schueller e Mécénat Musical Société Générale. Vengono sostenuti annualmente da Sacem, Musique nouvelle en liberté e da Fondation Orange, Onda, Spedidam, Adami, FCM e dall'Institut Français. È membro del network Futurs Composés, Fevis e Profedim ed è "associated artist" della Foundation Singer-Polignac.

Ulrike Barth, Mathilde Bobot, Adèle Carlier, Cécile Larroche**, Nathalie Morazin*, Marie Picaut, Michiko Takahashi**, Amandine Trenc, soprani
Anne-Lou Bissières, Estelle Corre, Maria Kondrashkova, Pauline Leroy, Emmanuelle Monier, Marie Pouchelon**, Pauline Prot, William Shelton*, contralti
Stephen Collardelle**, Jérôme Desprez, Alban Dufourt*, Antoine Jomin, Thomas Lefrançois, Stéphan Olry, Jésus Rodil, Ryan Veillet**, tenori
Virgile Ancely**, Emmanuel Bouquoy, Anicet Castel*, David Colosio, Simon Dubois, Guillaume Frey, Geoffroy Heurard, Alan Picol, baritoni-bassi

* madrigali

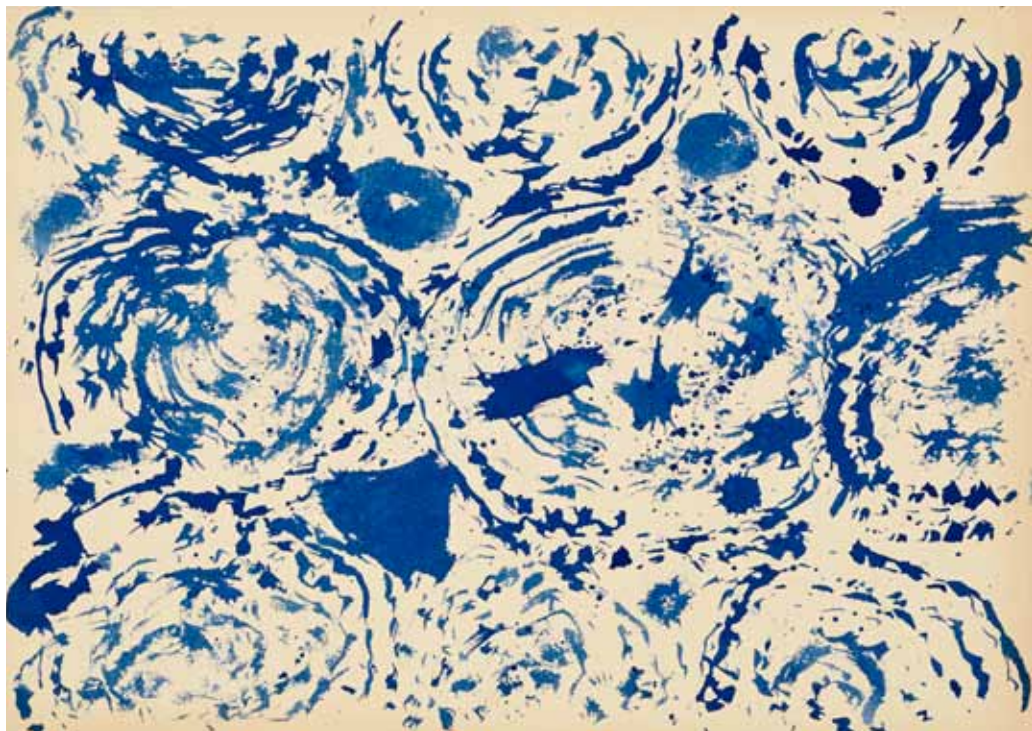
** madrigali, *What is the word* di Paolo Pizzani

Geoffroy Jourdain

Parallelamente agli studi musicologici alla Sorbona e alle ricerche presso fondi musicali italiani di numerose biblioteche europee, Geoffroy Jourdain si impegna molto presto nella direzione di ensemble vocali e fonda, ancora studente, Les Cris de Paris, ensemble rapidamente riconosciuto per il coraggio del progetto artistico e per l'attenzione alla creatività contemporanea. S'interessa alla produzione di spettacoli musicali d'innovazione, collaborando con registi, attori, coreografi e artisti di arti plastiche. A fianco di Benjamin Lazar lavora a progetti d'opera lirica e teatro musicale. È invitato dall'Atelier lyrique de l'Opéra de Paris a dirigere opere liriche, *Orphée et Eurydice* e successivamente *Iphigénie en Tauride* di Gluck e *L'Orfeo* di Monteverdi; e, allo stesso tempo, dirige ensemble tra cui la Cappella Amsterdam, il Coro dell'Orchestra Sinfonica di San Paolo e l'Orchestra Sinfonica della Colombia (Bogotà). François-Xavier Roth gli affida la propria orchestra Les Siècles per *Israele in Egitto* di Haendel. Ha diretto le prime esecuzioni di nuovi lavori di Beat Furrer, Mauro Lanza, Marco Stroppa, Francesco Filidei, Oscar Strasnoy (Opera *Cachafaz*), Ivan Fedele, appassionandosi allo stesso tempo ai repertori del XVII e XVIII secolo e all'etnomusicologia. La sua curiosità per repertori diversificati e l'originalità dell'approccio con il quale li affronta l'hanno portato a presentarsi allo stesso alto livello all'Opéra Comique come all'IRCAM, alla Cité de la Musique e al festival Présences de Radio-France come alla Biennale di Venezia, ad essere ospite in residenza a Royaumont come all'Opéra di Reims, a essere artista di rilievo al festival di Beaune come a quello della Chaise-Dieu. Con Olivier Michel ha cofondato La Pop (Quai de la Loire, Parigi) nel 2015.



György Kurtág e Geoffroy Jourdain,
Budapest Music Center, agosto 2018.



Disegno di György Kurtág, anni '70.
Fondazione Paul Sacher, Basilea

Games, játékok, giochi

Scatole sonore, strumenti meccanici,
teatro musicale, circo contemporaneo
e giovani musicisti

Una lezione di György Kurtág

The image shows a handwritten musical score for piano by György Kurtág. The score is divided into three sections, each with its own dynamics and performance instructions. Section 1, 'Con moto' (Tangente XII), features a melodic line with a 'palmes' instruction. Section 2, 'Serpento' (Tangente I), includes a 'palmes' instruction and a 'palmes' instruction. Section 3, 'et inces!', includes a 'palmes' instruction and a 'palmes' instruction. The score is written in a clear, legible hand with various musical notations and dynamics.

György Kurtág, *Tenyeres [con il palmo]* per pianoforte, da *Játékok I* (1975/79), partitura autografa (347 × 246 mm). Fondazione Paul Sacher, Basilea. © UMP Editio Musica Budapest

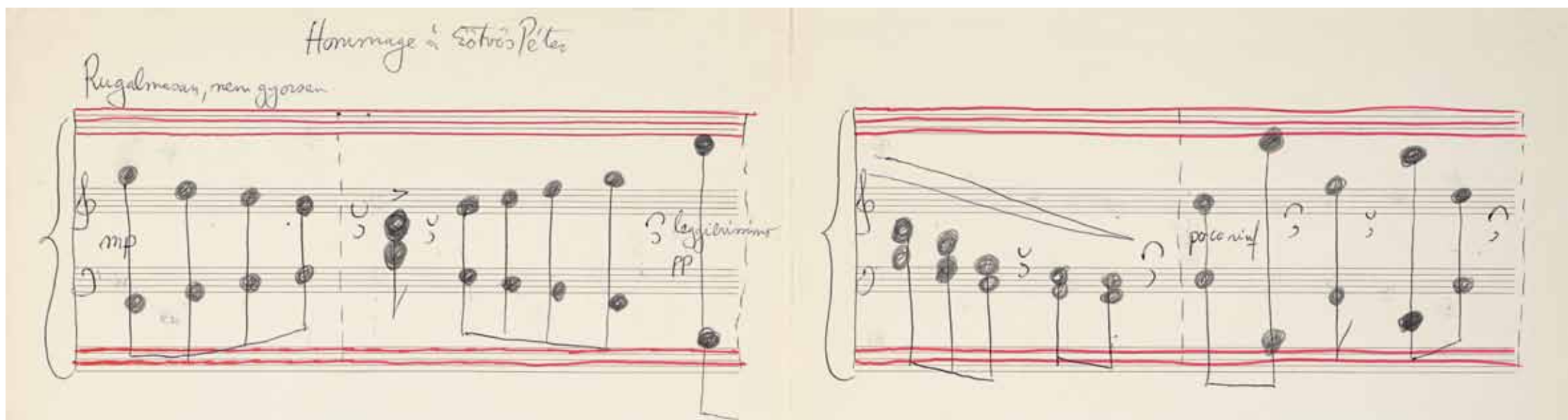
Penso che sia molto importante il concetto di esplorazione e di viaggio contenuto in quest'opera: forse un viaggio autobiografico, o un viaggio biografico di ognuno di noi. Pestalozza ha detto: ognuno è geniale. Penso che si inizi apprendendo il mestiere: in generale si va a scuola, e a poco a poco si perde quello che si ha; tutta la nostra vita diviene un pellegrinaggio per recuperare il bambino che è in noi. Io ho perso molto tempo durante la mia vita per imparare; volevo sapere tutto quello che c'era da sapere, volevo sempre essere al corrente di quello che accadeva nella musica contemporanea; alla fine, proprio nel periodo in cui mi apprestavo a comporre *Játékok*, un periodo molto lungo (anni) di paralisi e di crisi ricorrenti. Nel corso degli studi ho imparato molto da Palestrina, Bach, Bartók e Webern; ho copiato quasi tutta l'opera di Webern. Dopodiché quando mi è stato chiesto di scrivere per i bambini, mi sono trovato nella necessità di dover ripensare tutta la mia vita. Ho cominciato a cinque anni a studiare il pianoforte e a sette anni ho smesso, perché era molto noioso dover pensare a diteggiature, ritmi, e restare sempre nello stesso registro. Così, per partire, la mia idea fu dapprima trovare la possibilità per il bambino di movimenti rapidi, e sviluppare il concetto di presa di possesso di tutta la tastiera; di avere la possibilità di qualcosa che fosse un "ritmo organico" (non è una definizione ma per me è importante); di avere molto silenzio, cioè azioni acustico-organiche che stimolino delle risposte, delle conseguenze: qualcosa tutto sommato di molto primitivo. Da circa quindici anni ho iniziato questo lavoro e ora vedo che si tratta, in definitiva, di qualcosa di molto tradizionale, cioè del concetto di periodo.

Da questo brano risulta chiaro il concetto di domanda-risposta-coda.

Ciò che avviene dopo una proposta è una conseguenza organica della stessa. Vi sono esempi musicali che confermano questo: l'inizio della Sonata *Patetica* di Beethoven, quello della *Fantasia* in do minore di Mozart. Quello che a me sembrava infantile era avere un materiale veramente molto semplice, per esempio cluster, glissato, singoli suoni, all'interno di questi singoli suoni il Do. Dopo aver conosciuto tutta la dodecafonìa, per me la sola realtà è rimasto, a fianco di questi materiali che erano molto poco differenziati, il cluster, che pure con approssimazioni di registro mi dà la possibilità di movimento.

Il do centrale è il punto di partenza per me: posso sovrapporgli qualunque cosa; non ha comunque scopi funzionali. [...]

La prima cosa da realizzare per i bambini è orientarsi sulla tastiera: ad esempio trovare tutti i do, insomma mettersi in contatto con tutta la tastiera. Allora ho scritto il *Preludio e Valzer in do*. Era importante ricavarne che i diversi registri possono dar luogo a una melodia. In questi due brani c'è simmetria negli spostamenti; simmetria anche dinamica; per pensarli non c'era quasi bisogno di un compositore. Ho denominato questo tipo di musica *Oggetti trovati*, dando loro dignità allo stesso modo in cui in una scultura possiamo accettare la presenza di una pietra o di un ramoscello. La mia è un'idea di continuità diversa da quella di simmetria e di periodo: è più vicina al concetto che governa *Atmosphères* di Ligeti. Il brano denominato *Object trouvé* che dà inizio a *Játékok* è un brano che ho sperimentato con un bambino che non si era mai accostato al pianoforte; si basa su dei glissando (gesto sinusoidale) in crescendo e diminuendo; è un *perpetuum mobile*, e può essere suonato a diverse velocità, con un accelerando (come se fosse tutto in una battuta).



György Kurtág, *Hommage à Eötvös Péter* per pianoforte, da *Játékok I* (1975/79), partitura autografa (particolare). Fondazione Paul Sacher, Basilea. © UMP Editio Musica Budapest

Ho spiegato a questo bambino che doveva fare dei glissati alternativamente sui tasti bianchi e sui tasti neri.

Nel brano *Blumen... auch die Sterne* non c'è nulla di più di una scala cromatica: volevo che i bambini familiarizzassero con essa in registri differenti. Dopo ho voluto provare anche con la scala diatonica: da questo è derivato l'*Omaggio a Verdi*; volevo un oggetto molto conosciuto dai bambini, e nello stesso tempo introdurre la difficoltà di riconoscere questo oggetto suonato su diversi registri.

Penso che si debba avere interesse per la tecnica del cimbalom che non è nuova ma si trova già in Couperin, in Debussy e Bartók. Mi interessava che la melodia "passasse" con continuità tra le due mani, e allo stesso tempo che ci fosse una sorta di contatto fisico con la tastiera, non solo attraverso le due mani. L'aspetto tattile è molto importante nel bambino, è da sviluppare. Lo strumento non dev'essere avvertito come "estraneo"; Matisse scrisse che la matita deve essere la continuazione della mano, e possiamo appropriarci di questa affermazione. Cercavo di fare in modo che l'approccio fosse veramente vitale, di carne e di sangue. Ho scritto poi per i tasti neri una sorta di "Sarabanda" che può essere eventualmente ripetuta (come se suonasse un carillon), senza avere alcun metro, combinando le melodie insieme a *Omaggio a Verdi*, liberamente; si realizza in tal modo una sovrapposizione tasti bianchi/tasti neri.

Con *Omaggio a Verdi* ho superato la regione degli "Oggetti trovati" e ho cominciato la regione degli "Oggetti rubati". Per annotare il *Perpetuum mobile* sui glissati ho dovuto inventare come rappresentare tutta la tastiera senza trasposizione di ottave, con delle linee rosse alle estremità; la stessa cosa per fissare il registro dei cluster che sono utilizzati.

Di nuovo un ricordo d'infanzia: amavo molto ascoltare la musica militare e, nonostante la timidezza, imitare insieme ad altri bambini i gesti del direttore d'orchestra. Quando iniziai lo studio del pianoforte domandai all'insegnante: «Quando potrò suonare il *Concerto* di Schumann?». Ed egli mi rispose: «Forse tra quattro o cinque anni». Riallacciandomi a queste sensazioni, ho voluto dare al bambino, attraverso un nuovo oggetto rubato, la sensazione di suonare Čajkovskij. Non considero questi brani composizioni, ma esercizi; per questo in particolare, un mio allievo mi domandò un esercizio per riscaldarsi il più velocemente possibile al mattino.

C'è una categoria di brani di *Játékok* che ho potuto sperimentare dopo qualche mese con i bambini, verificando che in qualche caso la mia idea di "presa di possesso totale" della tastiera non era attuabile, perché i bambini erano troppo piccoli e l'apertura delle braccia insufficiente. Non ho voluto rinunciare alla mia idea e ho pensato che anche passeggiando attorno al pianoforte si può suonare tutto, e che al tempo stesso la distanza percorsa per raggiungere le due estremità della tastiera può essere un'esperienza fisica per



György Kurtág, *Hommage à Verdi* (sopra: Caro nome che il mio cor) per pianoforte a quattro mani, da *Játékok I* (1975/79), partitura autografa (347 x 246 mm), Fondazione Paul Sacher, Basilea. © UMP Editio Musica Budapest

il bambino; egli poteva poi in questo modo sperimentare il trasportare a distanza un determinato evento musicale. Uno dei precursori del solfeggio di Kodály, forse proprio l'inventore del sistema, era Jenő Adam, e ha cominciato con i bambini della scuola primaria; un esperimento che egli affidava ai suoi bambini era proprio quello di dire loro: «Prendi questo suono, corri intorno alla casa e riportamelo». Questo lavoro è importante per me; il titolo del brano è *Passeggiando*.

Lo stesso principio è utilizzato nel brano *Gingillandosi pigramente*, in cui tutto può parere suonato con noncuranza e a caso, ma in cui possiamo combinare sensazione fisica e riflessione su quello che succede in termini musicali. Adesso posso mostrare il pezzo che amo di più: è sui tasti bianchi, sono solamente sette suoni; è qualcosa che considero già una composizione (*Blumen die Menschen*), con una proposta, una risposta e una coda. È come una stampa giapponese, il cui segno passa nel vuoto senza discontinuità (e potrebbe idealmente continuare). Quando suoniamo a quattro mani, io e mia moglie, apriamo spesso il programma con questo brano, che è un modo di "abbracciarsi", di "fondersi".

In generale il volume è strutturato in modo che nella pagina di sinistra ci sia il materiale indifferenziato: poco conta la nota, ma piuttosto il gesto e approssimativamente il registro.

La mia collaboratrice pedagogica mi domandò poi un brano sui cluster paralleli. Adesso vi presenterò due brani, due versioni di *Querelle*. La seconda ha la stessa idea di carattere della prima, ma in pantomima: è molto importante il gesto, anche al di là del suono (un gesto per il crescendo, uno per l'accelerando...), perché facilita la sensazione fisica.



Márta e György Kurtág
Foto di Andrea Felvégi

György Kurtág, *Hoquetus* per pianoforte a quattro mani, da *Játékok I* (1975/79), partitura autografa (347 × 246 mm) Fondazione Paul Sacher, Basilea. © UMP Editio Musica Budapest

Un'altra composizione che vorrei mostrarvi è *Hoquetus*, che segue i principi dell'*hoquetus* medioevale, e per realizzare il quale le due mani si alternano: si tratta di una sequenza aritmetica di suoni (5-4-3-2-1) seguita da una sequenza aritmetica all'inverso (2-3-4-5-6) che sfocia poi in una sorta di melodia. Questi due pezzi (*Blumen die Menschen* e *Hoquetus*) basterebbero a farmi pensare di aver concluso qualcosa nella mia vita: penso che non potrei far nulla di meglio perché sono oggetti sonori equilibrati; qualsiasi altra cosa per me non è conveniente.

L'ultimo pezzo che vorrei mostrarvi è basato su una melodia kolinda: è qualcosa che assomiglia a dei frammenti di memoria riguardanti una melodia popolare natalizia rumena; è un pezzo che ha una logica diversa dai precedenti, non solo musicale quindi, ma più relativa al sogno. È legato a una melodia che io ricordo dalla mia infanzia; è singolare il fatto che Ligeti abbia composto delle variazioni sulla stessa melodia a 16 anni. Qualcosa di caratteristico della melodia è rimasto: l'intervallo di quarta; nella prosecuzione poi questo intervallo si fraziona e restano solo dei frammenti: a un certo punto resta solo l'intervallo puro e semplice, e l'immaginazione può lavorare per completare le linee. È qualcosa di analogo al lavoro di montaggio di un film. Il mio però non è stato un lavoro cosciente, ma di sogno.

Vorrei fare una parentesi: la quarta può significare tutta una linea melodica. Io sono veramente ossessionato dallo scrivere pezzi il più corti possibile, in cui si operi il massimo sfruttamento del materiale. In *Játékok*, ad esempio, ci sono tre raccolte di Microludi: il più breve ha solamente due sonorità; benché ci siano questi due suoni, mette in modo un meccanismo di immaginazione. Direi che questo modo di procedere si avvicina alla sperimentazione di Cage sul silenzio.

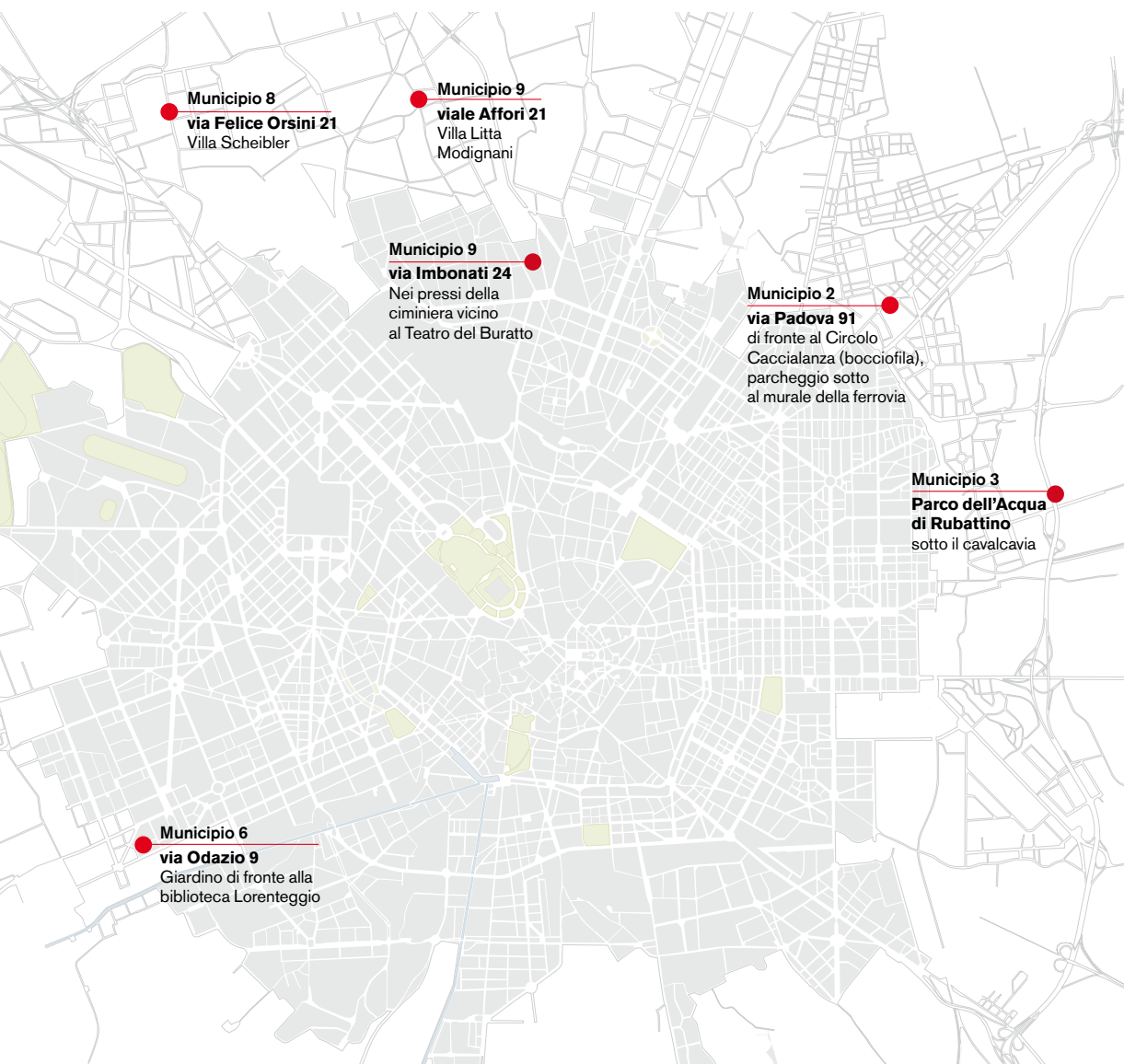
Testo trascritto negli atti del convegno tenutosi a Castelnuovo ne' Monti dal 13 al 20 maggio nel 1989: *La musica e l'infanzia*, Teresa Camellini e Roberto Favaro (a cura di), Quaderni di Musica / Realtà, n. 28, Edizioni Unicopli, Milano 1989, p. 145-167.

1

sabato 20 ottobre 2018
e domenica 21 ottobre 2018
dalle ore 11 alle ore 17

Games, játékok, giochi

Anteprima in città



Secret Public. Scatole sonore in spazi urbani Micro-concerti a cura di ZAUM_percussion

(artists in residence 2018–2020)
Da un progetto di Ictus Ensemble, Bruxelles



Per due intere giornate, container si trasformano in scatole sonore aperte alla cittadinanza. In diverse aree periferiche della città, micro-concerti, ciascuno della durata di 15' e per un pubblico di circa dieci spettatori a volta, vedono protagonisti giovani percussionisti coinvolti dal gruppo ZAUM.

In collaborazione con



Con il sostegno di



Con il patrocinio di



Progetto realizzato in collaborazione con



Architetti
Camillo Agnoletto
Anouck Babled
Gianluca Bonini



Secret Public

Aprono i giochi del Festival, e del percorso ispirato agli *Játékok* di Kurtág, i concerti di Secret Public. Scatole sonore in spazi urbani, antepresa che amplia le prospettive artistiche attraverso pluralità di forme musicali che caratterizzano la contemporaneità e la vita musicale urbana. Potenziano le attività già sviluppate da Milano Musica negli ultimi anni, il gruppo ZAUM_percussion (artists in residence 2018-2020), guidato da Simone Beneventi, coinvolge in questo progetto numerosi altri percussionisti e giovani performer ospiti: sabato 20 e domenica 21 ottobre sei container, posizionati in altrettante piazze e vie di periferia, si trasformano in scatole sonore aperte alla cittadinanza, con micro-concerti gratuiti, da 15 minuti circa e non oltre 10 ascoltatori.

Distribuiti nei sei punti prescelti, lontano dalle classiche sale da concerto, i container dell'associazione ContainerLab, impegnata nella promozione di arte contemporanea, disegnano una costellazione di micro-teatri da 36 metri cubi ciascuno, per tutti i curiosi amanti della musica. Un momento di ascolto concentrato e condiviso, in stretto contatto con i performer, la loro gestualità, il loro respiro, la loro musica. Un'occasione per il pubblico del Festival e tutti gli artisti per scoprire la vitalità di alcune aree periferiche. Grazie alla collaborazione di Container Lab, sarà esposta una serie di dipinti che l'artista Luca Bonfanti ha creato a partire da suggestioni musicali, in cui il colore vive di risonanze e tonalità, di accordi e ritmi.



Luca Bonfanti,
Dicotomia Divina, 2017

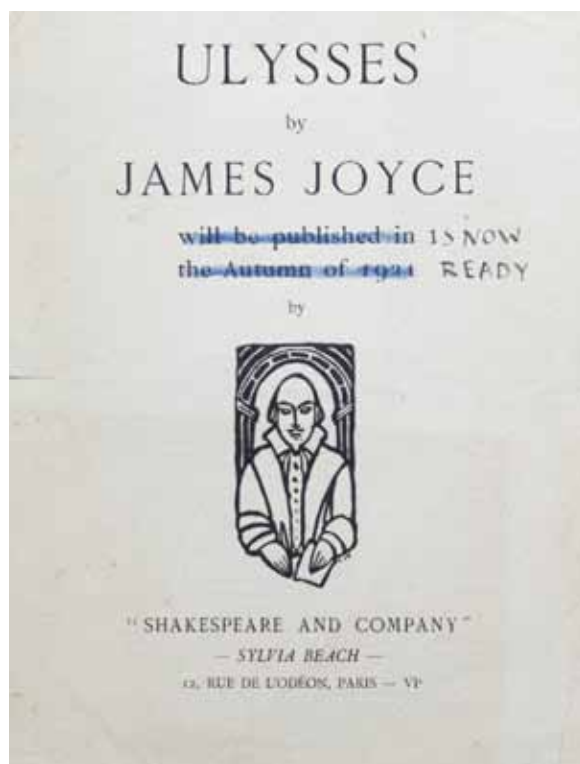
I 24 artisti coinvolti, impegnati in ambiti musicali anche assai distanti, condividono spirito di ricerca e pulsante creatività, ciò che li rende tra i più interessanti performer acustici ed elettroacustici attivi ad ampio raggio attorno al mondo eterogeneo e multiforme delle percussioni di oggi. In *Secret Public* si alternano, esibendosi più volte nell'arco delle due giornate, in set solistici tesi a ricercare una dinamica di contatto e scambio con il pubblico unica e privilegiata, attraverso proposte originali e nuovi progetti *site specific*.

I concerti spaziano tra musica scritta e improvvisata, teatro musicale e musica senza strumenti, strumenti vegetali e musica corporale, jazz e world music, *new middle-age music* e pratiche di ascolto del paesaggio sonoro, nuove tecnologie e performance con obsoletti oggetti lo-fi, *live processing* e *no input mixing*, fino a set estemporanei di combo tra più musicisti e momenti di scambio con il pubblico.

Protagonisti di *Secret Public*: Mattia Basi, Carlota Cáceres, Naby Camará, Lorenzo Colombo & Oriol Pares (KØDE), Sebastiano De Gennaro & Enrico Gabrielli (1940'), Lorenzo D'Erasmus & Jacopo Biffi (MATER), Matteo Galbusera (aka Maicol Gatto), Gabriele Genta, Riccardo La Foresta, Gabriele Lattuada, Antonio Magnatta, Enrico Malatesta, Mirko Pedrotti, Cristiano Pomante, Alberto Ricca (aka Bienoise), Matteo Savio, Marta Soggetti, Nicholas Thomas, Davide Tidoni, Federico Tramontana, Atsutumi Ujii.

In programma, anche in prima esecuzione assoluta o italiana, lavori per percussioni e per percussioni ed elettronica di Javier Alvarez, Luis Andriessen, George Aperghis, Mark Appelbaum, Matthieu Benigno, Pierluigi Billone, Wojteck Blecharz, Xavier Bonfill, Dario Buccino, Ernie Burnett, Matthew Burtner, John Cage, Mads Emil Dreyer, Cathy van Eck, Andreas Eduardo Frank, Mario Garuti, Vinko Globokar, Walter Gross, Pierre Jodlowski, Mark Ishii, David Lang, Alvin Lucier, Philippe Manoury, Abel Paul, Bud Powell, Stefan Prins, Fredric Rzewsky, Manning Sherwin, Matthew Shlomowitz, Steven Snowden, Emiliano Turazzi, Francesco Venturi, Massimiliano Viel, Harry Warren.

L'iniziativa, ispirata all'omonimo progetto di ICTUS Ensemble realizzato con successo in Belgio e in Francia (nei centri storici di Bruxelles, Lione, Boulogne), è declinata, approfondendo l'intervento nelle aree periferiche, per favorire un impatto sociale in coerenza con gli indirizzi strategici del Comune di Milano individuati nel contesto della Città metropolitana.



James Joyce, *Ulysses*.
Frontespizio della prima edizione, 1922

2

sabato 27 ottobre 2018

ore 20.30

Teatro Gerolamo

Games, játékok, giochi

Il teatro della voce

Quattro nuove composizioni per un "teatro di voce" in prima assoluta

Laura Catrani, regia

Pasquale D'Ascola, luci e supervisione artistica

Pietro Dossena (1979)

A fragmented deity (2018)

Cristiana Palandri, composizione musicale elettroacustica

Sahba K. Amiri, soprano

Rachel Beja (1984)

L'asta mensile (2018)

Rosario Grieco, composizione musicale elettroacustica

Elisa Dal Corso, soprano

Giorgio Casati, violoncello

Omar Gabriel Delnevo (1996)

There is a flower that bloometh (2018)

Danilo Gervasoni, composizione musicale elettroacustica

Cristina Rosa, soprano

Maria Vincenza Cabizza (1991)

Si (I'm smiling) (2018)

Alberto Mirko Zambelli, composizione musicale elettroacustica

Elsa Biscari, soprano

Elisa Dal Corso, attrice

Spettacolo conclusivo del workshop tenuto da Laura Catrani, in collaborazione con i dipartimenti di Composizione, Musica vocale da camera e Nuove Tecnologie del Conservatorio G. Verdi di Milano, destinato agli studenti di Composizione, Canto e Musica Elettronica.

in collaborazione con

 Conservatorio
di Milano

 TEATRO
GEROLAMO

Quattro soliloqui dal diciottesimo e ultimo capitolo di *Ulysses* di James Joyce

Perché Molly Bloom? Perché l'ultimo capitolo dell'*Ulysses*?

Già nella formulazione del titolo del workshop "Il teatro della voce", organizzato dal Conservatorio di Milano in collaborazione con la cantante Laura Catrani e destinato a studenti di canto, composizione e nuove tecnologie, l'orientamento era abbastanza chiaramente segnato: un teatro non solo *con* la voce, ma *della* voce, un teatro cioè *fatto* essenzialmente di voce. I modelli di riferimento, il repertorio para-teatrale per voce sola, voce e strumento o voce ed elettronica, base essenziale per il lavoro con gli studenti di canto, fornivano già ampi motivi di ispirazione. Si pensi anche solo alla *Sequenza III* di Luciano Berio o alle *Récitations* di George Aperghis per comprendere quante e quali potenzialità teatrali e addirittura "scenografiche" siano contenute in una sola voce. E in un solo corpo. «La voce porta sempre con sé un eccesso di connotazioni», dice Berio a proposito della sua *Sequenza*. In questo "eccesso", che ha a che fare certo con il corpo che lo produce, con la sua presenza nello spazio e contemporaneamente con le implicazioni che porta con sé, affettive, intimistiche, triviali, risiede proprio la capacità di creare conflitto, relazione, rappresentazione, contrasto dialettico, teatro, quindi.

L'ultimo capitolo dell'*Ulysses* è il luogo nel quale convergono tutte le versioni e le visioni del mondo dell'intera opera, il luogo che le contiene tutte e che, non certo casualmente, è la mente e il corpo di una

donna. Molly porta con sé l'opera, ma la porta proprio nel suo corpo, nella sua "lettura" del mondo, nella sua umanità e nella sua fisicità. In questo punto di raccolta Joyce dà pienamente forma alla coscienza, distruggendo la sintassi, conflitto e paradosso estremi. Un contenitore fluido e inafferrabile, altro paradosso, ideale per un esperimento a più mani e a più teste come questo "Teatro della voce" nel quale ancora una volta un flusso di coscienza incontra quattro flussi di coscienza, i quattro progetti in programma. Un capitolo che riesce a restare fedele a se stesso anche se smembrato, reinterpretato, "forzato". Il capitolo di Molly, l'ultimo, è anche un testo emblematico, assai noto e molto rappresentato anche isolatamente, ideale per una quadrupla ripresentazione. Il testo viene qui interpretato dai quattro gruppi: lo stesso testo, lo stesso personaggio, in un gioco di complementarità e di specchi. Dal flusso continuo della rappresentazione di una coscienza, quella di Molly, scaturiscono quattro immagini, quattro accelerazioni o decelerazioni, quattro cristallizzazioni, quattro ricerche di senso.

In *A fragmented deity*, di Pietro Dossena e Cristiana Palandri, Molly Bloom è la Donna, l'origine, il soffio vitale: pura aria, che assume presenza sonora trasformandosi in respiro e in voce, e presenza fisica attraverso l'involucro tangibile del corpo, un continuum di pensieri anch'esso aria e vento che attraversa gli stati della coscienza e le sfaccettature della personalità; l'Io qui diventa un

corpo estraneo, estraneo alla stessa coscienza, non sembra più essere a fondamento del pensiero, né poter avere uno statuto privilegiato. Come nel «Je est un autre» (Io è un altro) di Rimbaud, l'Io non pensa, è pensato e assiste allo schiudersi del pensiero come uno spettatore esterno, come un altro, appunto.

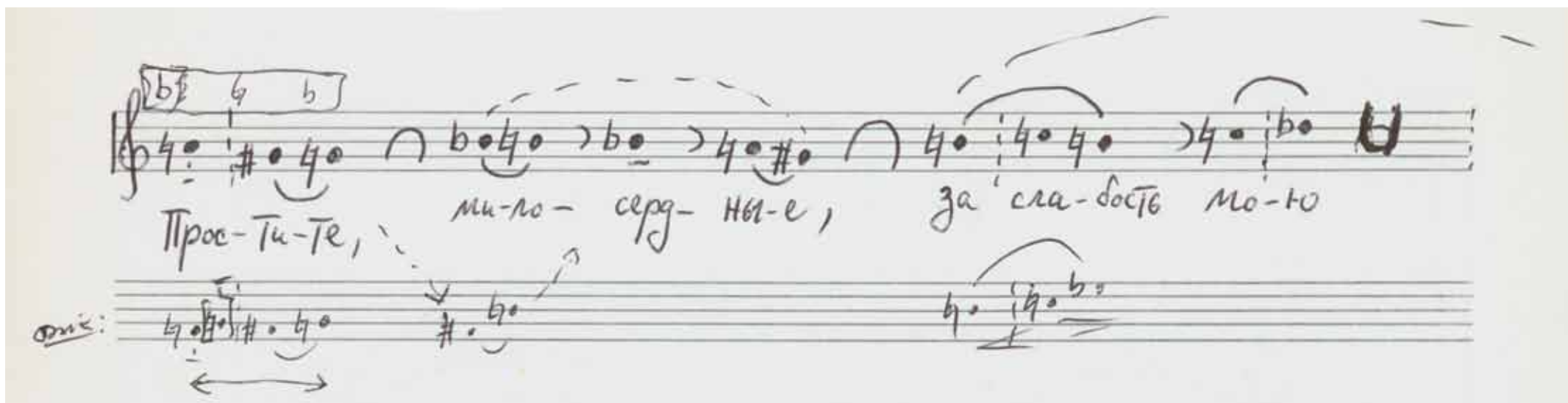
Ne *L'asta mensile* di Rachel Beja e Rosario Grieco, in un esasperante monologo interiore, Molly rappresenta la natura femminile, nella sua fisicità più completa e nell'accettazione incondizionata, ma non passiva, della condizione umana. Proprio in questo suo essere umana, nel groviglio di pensieri che attraversano la sua mente, uno fra gli altri sembra il più adatto a rappresentare questa sua natura: nel percepire l'inizio del ciclo mestruale, Molly avverte insofferenza, disagio e la difficoltà di gestire questa incombenza che le ruba ciclicamente il tempo, ogni mese. L'azione del pulirsi è di grande importanza per Molly, è il tentativo di vivere la vita normalmente, il tentativo di neutralizzare il sanguinamento periodico e l'inesorabile, conseguente interruzione della normalità.

Omar Gabriel Delnevo e Danilo Gervasoni, in *There is a flower that bloometh*, selezionano e filtrano il testo joyceano attorno alla parola *Yes*, quasi un intercalare che diventa specchio dell'evoluzione dei pensieri di Molly, un *Leitmotiv* in divenire che è collante e anello di congiunzione nel vagare atemporale e indeterminato nel flusso ininterrotto. Molly tesse la sua tela come la Penelope del corrispettivo omerico, ma è un tessuto figurato, fatto

di pensieri che si concentrano su libido, il ricordo delle avventure amorose con gli amanti, e Bloom, che compare dapprima schermato e in contrapposizione agli amanti stessi, ma che successivamente prende il sopravvento nell'ultima sezione del pezzo. Tre elementi in gioco costituiscono una sorta di catena "logica": il corpo di Molly, che è il mezzo materiale attraverso il quale lei stessa percepisce la realtà; la voce, che è la percezione resa esplicita; infine l'elettronica, che è l'interiorizzazione e rielaborazione del pensiero.

Vincenza Cabizza e Mirko Zambelli, in *Sì*, portano in scena inizialmente una sorta di discorso profemministia, presente qua e là nel testo di Joyce, ma qui montato a *collage*. Un'attrice leggerà fin dall'inizio la cantante con l'unico oggetto di scena, una lunga fune. Questo atto la condurrà lentamente e progressivamente a una costrizione fisica che influenzerà lo stile del canto e i messaggi in esso contenuti, via via censurati fino a un mutismo forzato. La vocalità passerà quindi dalla cantante all'elettronica in una serie di rumori modulati che sembreranno comunque uscire dalla bocca dell'interprete in un dialogo claustrofobico tra vocalità reale e vocalità artificiale. La cantante si libererà, ma la sua sarà una libertà fittizia, mentre il suo canto, fatto di più duro e urlato, renderà i messaggi femministi nuovamente comprensibili. Ma questa apparente libertà si tradurrà alla fine solo in un apatico sorriso rivolto al pubblico, una sorta di autocensura non dissimile dal mutismo forzato della scena precedente.

Gabriele Manca



György Kurtág, *Scene da un romanzo* op. 19 (1979/82), partitura autografa della parte vocale (particolare). Fondazione Paul Sacher, Basilea. © UMP Editio Musica Budapest

Sahba K. Amiri

Nata a Teheran. Nel 2015 ha iniziato lo studio del canto lirico con Anna Venturi, mezzosoprano del Teatro Carlo Felice di Genova. Dal 2017 frequenta il corso di musica vocale da camera al Conservatorio G. Verdi di Milano, sotto la guida di Daniela Uccello. Nel 2017 si è esibita in una selezione di opere italiane al Teatro Vahdat di Teheran con l'Orchestra Sinfonica Bel Canto, e in un programma con brani ispirati alle opere di Shakespeare al Teatro Comunale di Costigliole d'Asti.

Elsa Biscari

Allieva dal 2016 del Triennio di Musica Vocale da Camera al Conservatorio G. Verdi di Milano, nella classe di Daniela Uccello, e ha partecipato a diverse produzioni del Conservatorio. Da sempre interessata alla musica contemporanea, ha esordito nel 2017 al Piccolo Teatro Studio Melato per Divertimento Ensemble, con una prima esecuzione di *Stabat Mater Speciosa* di Niccolò Castiglioni, sotto la guida di Edoardo Cazzaniga, insieme a un ensemble di voci bianche.

Omar Delnevo

Nato a Torino nel 1996, ha iniziato gli studi di pianoforte al Conservatorio G. Verdi di Torino, trasferendosi successivamente a Milano dove prosegue parallelamente lo studio del pianoforte e della composizione con Gianni Possio. Ha partecipato a diverse masterclass e seminari con Mauro Lanza, Pierluigi Billone, Ashley Fure, Chaya Czernowin, Franck Bedrossian, Simon Steen-Andersen e Dmitri Kurliandsky. Ha partecipato inoltre come compositore ai Corsi Estivi di Darmstadt 2018.

Pietro Dossena

Compositore, musicologo e pianista. Diplomato in composizione presso il Conservatorio G. Verdi di Milano, dottore di ricerca in musicologia, ha trascorso periodi di studio e ricerca in Francia, Spagna e Stati Uniti. Ha vinto premi in concorsi di composizione tra cui: Premio Nazionale delle Arti 2017, Premio del Conservatorio 2017, Luigi Russolo 2014, Valentino Bucchi 2009. Sue composizioni e opere audiovisive sono state presentate in numerosi concerti e festival, in Europa e in America.

Rosario Grieco

Nasce a Napoli nel 1973 e inizia la sua esperienza artistica frequentando il *Progetto N' Cunia*, dove realizza opere nel campo degli audiovisivi, tra cui installazioni e performance. Nel 2002 si trasferisce a Milano, dove instaura rapporti di scambio e collaborazione con Stefano Ferrara e un corso di danza nell'ambito della computer music. Attualmente si occupa di sviluppo software ed è iscritto al triennio di Musica Elettronica presso il Conservatorio G. Verdi di Milano.

Cristina Rosa

Nata nel 1995, dopo gli studi classici si laurea in canto lirico al Conservatorio G. Verdi di Milano. Ha prodotto nel 2017 una versione semi-scenica del *Laborintus* di Berio e, nel 2018, la regia dell'operetta *Il circo delle fanciulle* di Pasquale D'Ascola. Ha seguito corsi di doppiaggio con Stefano Ferrara e un corso di danza contemporanea con Simone Magnani, con il quale ha danzato nello spettacolo *La Cucina di Prometeo* di Gabriele Manca. Ha lavorato nel 2017 nel Coro Sinfonico G. Verdi.

Rachel Beja

Compositrice israeliana. Attualmente studia nella classe di Gabriele Manca al Conservatorio G. Verdi di Milano. La sua musica è stata eseguita in America, Europa e nel Medio Oriente, tra gli altri, da Divertimento Ensemble, Ensemble Multilatérale, Tana Quartet, Mise-en Ensemble e mdi ensemble. È stata insignita del Premio del Conservatorio G. Verdi di Milano nel 2017 e nel 2018. Inoltre, è stata scelta per rappresentare il Conservatorio G. Verdi di Milano al Concorso Nazionale delle Arti.

Maria Vincenza Cabizza

Nata a Sassari nel 1991, frequenta il triennio di composizione al Conservatorio G. Verdi di Milano, nella classe di Gabriele Manca. Inizia la sua carriera musicale come violinista, per poi passare allo studio della composizione con Luca Macchi. Si dedica sin da subito alla scrittura e i suoi pezzi sono stati eseguiti da noti ensemble, tra cui mdi ensemble, e in importanti rassegne come quella organizzata dall'Università di Qingdao in Cina.

Elisa Dal Corso

Studia pianoforte al Conservatorio di Piacenza e canto lirico al Conservatorio G. Verdi di Milano. A 22 anni si diploma all'*SDM - la Scuola del Musical* di Milano. È stata direttrice musicale di *West Side Story* e di *Un Americano a Parigi* al Teatro Carlo Felice di Genova, e ha interpretato Elle Woods, protagonista in *Legally Blonde - Il Musical*. Lavora con il quintetto teatrale vocale *Lucky Fella* e con il gruppo medievale *Eudaimonia*. Ha lavorato come cantante-attrice per due Dinner Show presso *Copelia* (Lago di Garda). Lavora come clown-attrice per matinée per bambini.

Danilo Gervasoni

Nato a Seriate nel 1987, inizia ad approcciarsi alla chitarra elettrica all'età di 17 anni studiando al Cdpm di Bergamo. Si avvicina ad ambienti underground dove in vari progetti utilizza voce, basso elettrico e elettronica. Lavora in molti progetti artistici (foto, performance e video) fino ad approdare allo studio della composizione al Conservatorio G. Donizzetti di Bergamo. Successivamente intraprende studi di Musica Elettronica al Conservatorio G. Verdi di Milano.

Cristiana Palandri

Artista visiva e compositrice di musica elettronica. Dal 2007 partecipa a numerose mostre: *Reverse* (Fondazione Merz Torino), *Noiseless* (Scaramouche Gallery New York), *Time and materials* (Horton Gallery Berlino), *Springs in white* (Art Center Bangkok), *Arimortis* (Museo del '900 Milano). Nel 2015 con lo pseudonimo YokoKono esce *Sub Umbra EP* su SØVN Records e nel 2017 *Psychopompe* su Various self identified non male artists making experimental electronic music (Hylé Tapes). Attualmente studia Musica Elettronica al Conservatorio G. Verdi di Milano.

Mirko Zambelli

Nato a Bergamo nel 1993, è musicologo e compositore. Ha studiato pianoforte all'Istituto Superiore di Studi Musicali C. Monteverdi di Cremona fino al 2015. Nel 2016 consegue cum laude la Laurea triennale in Musicologia a Cremona. Attualmente studia composizione con Sonia Bo e frequenta il triennio di Musica Elettronica presso il Conservatorio G. Verdi di Milano.

*Come se un clown, dopo aver annunciato che
sta per suonare qualcosa di incredibilmente
importante, poi suonasse una scala.*
György Kurtág, a proposito dei 12 microludi



Disegno di György Kurtág, inchiostro rosso e verde,
anni '70 (277 x 192 mm), Fondazione Paul Sacher, Basilea

3

sabato 3 novembre 2018
ore 20.30
domenica 4 novembre 2018
ore 16.30
Teatro Bruno Munari

Games, játékok, giochi

DALL'ALTO

Dramma musicale circense (2018, 50' circa)

Riccardo Nova, compositore
Giacomo Costantini, regia
Roberto Olivan, coreografo
Compagnia Quattrox4
Caterina Boschetti, Giulio Lanfranco, Clara Storti, acrobati
Simon Wiborn, acrobata e danzatore
Pino Basile, Simone Beneventi, percussioni
Massimo Marchi, regia del suono
Riccardo Nova, live electronics
Beatrice Giannini, costumista
Flavio Cortese, disegno luci
Filippo Malerba, coordinamento
Implementazione tecnologica audio
a cura di AGON acustica informatica musica

Musiche originali di **Riccardo Nova**
per percussioni ed elettronica (2018)
Prima esecuzione assoluta
Commissione Milano Musica
con il sostegno di Ernst von Siemens Musikstiftung
Produzione Milano Musica
Produzione esecutiva Quattrox4

in collaborazione con

TEATRO
DEL
BURATTO

CIRCO
el GRITO

AGON

con il sostegno di

ernst von siemens
musikstiftung

un ringraziamento a
Teatro G. Persiani, Recanati
Spazio Agreste

Dopo aver letto *Atto senza parole I* di Samuel Beckett sognai di essere "tre uccelli" che in una foresta fittissima si lanciavano taluni segnali tra di loro e anche ad altri animali, per allertarli o tranquillizzarli. Il sogno si interruppe e mi svegliai con il desiderio di riprodurre con la voce i suoni che in sogno emettevo in forma di Uccello. Presi

DALL'ALTO è dedicato a Samuel Beckett e agli uccelli. Dal punto di vista formale, la musica di questo spettacolo ricalca e amplifica la forma di un breve lavoro teatrale di Beckett, *Atto senza parole I*, che viene qui utilizzato alla stregua di "cantus firmus".

Nel testo teatrale originale, insieme all'unico protagonista, sulla scena appare un secondo personaggio chiave che si palesa unicamente sotto forma di suono: un fischio ripetuto 14 volte che scandisce, come un segnale rituale, tutto il tempo teatrale. Beckett specifica che questi fischi, nella quasi totalità dei casi, debbano provenire dall'alto.

Tre cori di uccelli immaginari, con i loro fischi, guidano gli eventi in questa azione teatrale, sostituendosi ai fischi suggeriti da Beckett.

Nell'introduzione viene decostruito un testo del Mahābhārata recitato dal figlio della Dea delle acque del fiume: rimarranno unicamente una sua cristallizzazione metrica, il ritmo delle parole senza però le parole stesse ("senza parole"), e poi il suono delle acque che scorrono e i canti degli uccelli immaginari che da sempre, indicando l'alto, ci sono apparsi come messaggeri divini.

Quando il protagonista entrerà in scena, consonanti percussive isolate determineranno tutti i suoi movimenti: esse sono connesse non più alle cose/parole ma unicamente a movimenti archetipici – vedi le linee rette disegnate dal protagonista che rimbalza all'indietro quando i due percussionisti, emettendo sequenze percussive di K* gutturali, bloccano i suoi tentativi di fuga.

P. vorrebbe sottrarsi all'azione ma le cinque consonanti con la loro forza ipnotica lo controllano anche riversandosi, attraverso una ramificazione di trasduttori, nel corpo di metallo e pelle dell'ensemble meccanico disposto intorno al pubblico (un set di 7 strumenti metallici e 3 di pelle). Le 7 famiglie di campionamento sono: a) suono/rumore prodotto dagli attrezzi utilizzati dai circensi (i tre cubi e

quindi il cellulare, registrai tutto quello che ricordavo e che riuscivo a riprodurre, tornai a dormire. La mattina dopo sovrapposi i vari fischi e suoni che avevo registrato la notte precedente: ascoltandoli rimasi sorpreso e decisi così di sostituire i 14 fischi beckettiani con gli uccelli che mi erano apparsi in sogno.

le tre scale di metallo); b) i campioni dei 6 log drum suonati dai percussionisti; c) i campioni dei 5 suoni del tubofono; d) alcuni strumenti di metallo (thai gong, tam tam, opera gong, etc.) che faranno parte dell'orchestra meccanica "di pelli e metalli suonata" da 10 trasduttori; f) i suoni delle 5 consonanti che rappresentano le 5 famiglie della fonologia indoeuropea; g) il suono prodotto dalle acque che scorrono da ruscelli/torrenti/fontane/dighe e rappresentano i 7 "stati" che alternandosi amplificati dall'orchestra meccanica "guideranno" il protagonista sulla scena, a volte solo suggerendogli delle azioni o imponendogli (la gutturale K dell'inizio è senza possibilità di fuga) o seducendolo (il rumore dei ruscelli che proviene "dall'alto" attrae P. che sin dall'inizio è attratto dall'acqua e dal suo suono, e non vuole rinunciarvi).

I suoni di metallo della scala portano P. al primo tentativo di ascesa... un hoquetus di fischi lo risucchierrà verso i piaceri della danza e forse dell'amore... ancora un ultimo vano tentativo di fuga... un coro pre-registrato composto da 19 voci femminili introduce i suoni vocalici puri: una contemplazione dove il tempo, grazie all'assenza del moto impresso dalle consonanti, si ferma prima di tornare alla "parola" del finale dove la Dea del fiume "emergendo dai suoni delle acque che scorrono" (30 campioni di ruscelli/torrenti/fontane/dighe registrati nell'alta Val Chiavenna) con il suo canto e la sua ascesa conduce il "figlio" oltre i limiti dell'azione e quindi della sofferenza. Infine il suono prodotto da 7 gocce che cadono dall'alto e il canto degli uccelli immaginari chiuderanno la scena.

* la K è la prima consonante dell'alfabeto sanscrito. È un suono importantissimo essendo la sillaba della radice kR da cui deriva, in seguito a trasformazione guna, karma che significa "azione" e quindi "movimento", in ultima analisi "scelta".

Riccardo Nova e Quattro4

Riccardo Nova

Si diploma in flauto e composizione al Conservatorio di Milano e all'Accademia di Siena. La sua musica è eseguita dai maggiori ensemble mondiali, tra i quali Ensemble Modern, Ensemble intercontemporain, Ensemble L'itinéraire e Ictus Ensemble. Dal 1993 soggiorna in India del Sud per studiarne la musica, divenendo tra i massimi esperti in occidente. Dal 1998 opera attivamente nel campo della musica techno d'avanguardia e co-fonda i gruppi Overclockd e Artcoolaction. Compone le musiche per MA di Akram Khan.

Giacomo Costantini

È considerato uno dei pionieri del circo contemporaneo in Italia e dagli anni '90 conduce una ricerca sulla sintesi tra circo e musica. È direttore artistico del Circo El Grito, fondato nel 2008 con Fabiana Ruiz Diaz: "Una delle compagnie più immaginifiche, non francese ma italiana" (CdS). Crea gli spettacoli *Scratch and stretch*, *20 decibel*, *Johann Sebastian Circus*, *Uomo Calamita 1945*. Per la Fondazione Pergolesi Spontini scrive e cura la regia dell'opera lirica-circense *Caffè Bach*.

Roberto Olivan

Si forma presso l'Institut del Teatre di Barcellona e P.A.R.T.S. di Bruxelles. Danza nella compagnia Rosas e sotto la direzione di Robert Wilson, Tom Jansen e Josse de Pauw. È il direttore della compagnia R.O.P.A. e fondatore del Festival Deltebre Dansa. Per la sua carriera come coreografo e insegnante, riconosciuta a livello internazionale, ha ottenuto i premi: Nacional de Cultura 2014, Ciutat de Barcelona 2013, Sebastià Gasch FAD Awards 2012, Prix SADC de la Création Chorégraphique 2001.

Caterina Boschetti

Frequenta la Scuola di Circo Flic di Torino specializzandosi in giocoleria e manipolazione. Arricchisce la sua formazione attraverso l'insegnamento di Roberto Magro, Raymond Peyramaure e Firenze Guidi. Dal 2015 lavora con la compagnia Gandini Juggling negli spettacoli *Meta*, *Clowns & Queens* e *8 Songs*. Dal 2016 è tra i giocolieri in creazione dello spettacolo di Stefan Sing *Critical Mess*. Nel 2017 è scelta per portare in scena *Entre Ciel & Terre* diretto da Martin Palisse.

Giulio Lanfranco

Inizia la sua carriera da ragazzo e in seguito frequenta la Scuola di Circo Flic di Torino specializzandosi nella scala d'equilibrio e nel mano a mano. Nel 2012 si diploma all'accademia ESAC di Bruxelles e fonda MagdaClan, compagnia di circo contemporaneo sotto tendone con la quale crea gli spettacoli *Era*, *Extra Vagante*, *È un attimo ed Emisfero*. Nel 2014 fonda con Elena Bosco e Flavio Cortese la compagnia Zenhir e produce lo spettacolo per la sala *Ah, com'è bello l'Uomo*.

Clara Storti

Specializzata nell'acrobatica aerea in Italia e all'estero, coltiva una ricerca sul movimento e sulla fisicità attoriale con Roberto Magro, Elodie Donaque, Shai Faran e David Zambrano. Fonda la compagnia Circontact sotto la guida di Marco Silvestri. Lavora con Dario Fo, Arturo Brachetti, Massimo Navone, Angelo Pisani e Civillieri/Lo Sicco, Boogaerdt/Van der Schoot. È Co-fondatrice dell'Associazione Quattro4 e creatrice degli spettacoli di circo contemporaneo *PIANI IN BILICO*, *FLOCK* e *VOLTEGGI*.

John Simon Wiborn

Si avvicina al circo da ragazzo, frequentando il ginnasio circense di Stoccolma. In seguito si diploma all'accademia di circo AFUK di Copenhagen e alla DOCH di Stoccolma. Sviluppa una costante ricerca fisica attraverso la danza contemporanea, le arti marziali e il teatro, investigando l'autoespressione attraverso il movimento. Fonda la compagnia Svalbard, attualmente impegnata in una tournée internazionale con lo spettacolo *All genius, all idiots*.

Pino Basile

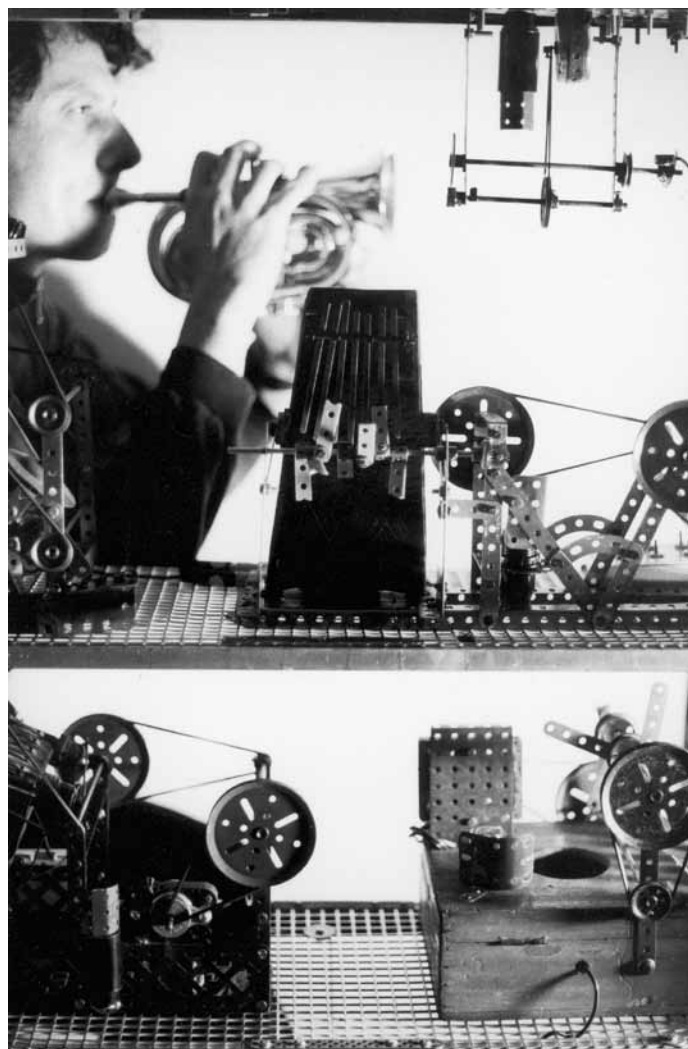
Diplomato a Matera in Strumenti a Percussione, conta esperienze musicali in campo jazz, teatro musica, teatro danza, circo contemporaneo. È impegnato nello studio e nella ricerca dei tamburi a cornice e a frizione della cultura popolare dell'Italia meridionale, con l'intento di diffondere le peculiarità di strumenti considerati "non colti" in più ambiti artistici possibili. Collabora con coreografi italiani e stranieri ed è autore musicale di numerosi spettacoli di circo contemporaneo.

Simone Beneventi

Percussionista e performer, con Repertorio Zero riceve il Leone d'argento alla Biennale di Venezia 2010. Il suo percorso di progettazione di nuovi strumenti e di ricerca di inedite soluzioni compositive lo porta a collaborare con: Daniele Abbado, Pierluigi Billone, Peter Maxwell Davies, Ivan Fedele, Heini Goebbels, Helmut Lachenmann, David Lang, Ennio Morricone, Riccardo Nova, Fausto Romitelli, Salvatore Sciarrino; e con: Klangforum Wien, Neue Vocalsolisten Stuttgart, Ensemble Prometeo, mdi ensemble.

Quattro4

Centro per lo sviluppo del circo contemporaneo in Italia nato a Milano nel 2011. La sua mission è diffondere una nuova cultura del circo sul territorio, promuovendone la pratica (corsi per tutte le età, laboratori nelle scuole, progetti formativi) e incoraggiandone la visione, organizzando una rassegna teatrale diffusa di circo contemporaneo denominata *FUORIASSE*. La compagnia Quattro4 produce gli spettacoli *FLOCK* e *VOLTEGGI* per gli spazi urbani e *PIANI IN BILICO* per la sala teatrale.



Pierre Bastien, tromba

ore 19

Chemins Acousmatiques français

Analisi e guida all'ascolto a cura di Giovanni Cospito

François Bayle (1932)

Toupie dans le ciel (nuova versione 2009)

per acusmonium

ore 21

Francesco Zago (1972)

Orgelbüchlein

per chitarra elettrica e live electronics (2018)

Prima esecuzione assoluta

Pierre Bastien (1953)

Quiet Motors

per orchestra Mecanium,

tromba, tastiere e live electronics

in coproduzione con



nell'ambito della rassegna
INNER_SPACES#3

in collaborazione con

Plunge
Dicult

Nel catalogo di György Kurtág figura un libro di trascrizioni per pianoforte a quattro e sei mani e per due pianoforti pubblicato nel 1985 con il titolo *Da Machaut a Bach*. L'antologia contiene una nutrita serie di corali per organo di Johann Sebastian Bach, la maggior parte proveniente dall'*Orgelbüchlein*. La celebre raccolta di Bach, nell'intenzione dell'autore, era un metodo di perfezionamento destinato agli organisti principianti per sviluppare in tutti i modi un corale, tenendo conto della dimensione liturgica e di fede cui doveva confrontarsi ogni organista. All'apparente linearità del progetto pedagogico fa da contraltare la grande maestria compositiva, al servizio del contenuto spirituale dei corrispondenti testi liturgici luterani.

Ogni brano è un concentrato di ricchezze inventive nel quadro formale del preludio corale, composizione di estrema brevità e concisione. Dal corale di riferimento, Bach riprende la melodia quasi sempre al soprano, ma il trattamento contrappuntistico, solitamente a quattro voci, dà vita a un commento musicale di alto significato spirituale, in una diversità tecnica sempre rinnovata.

L'abbondanza delle idee e la densità del linguaggio sono fonte di costante stupore per l'ascoltatore, soprattutto quando si ha ben chiaro il significato letterale degli inni commentati e il contesto liturgico e spirituale di cui fanno parte. Le trascrizioni pianistiche di György Kurtág dei corali di Bach, con la semplice trasposizione musicale dall'organo al pianoforte, rendono ancora più evidente all'ascolto l'elaborato impianto compositivo-teologico di ogni brano, grazie all'aggiunta di un secondo esecutore (pianoforte a quattro mani o due pianoforti). Si amplifica così la percezione del tessuto contrappuntistico ed emergono con chiarezza le relazioni tra il *Cantus firmus* e le altre voci, il valore simbolico delle figure e degli ornamenti. Merita menzione, a titolo di esempio, la trascrizione del Corale *Liebster Jesu, wir sind hier* BWV 633, in cui l'ornamento viene arpeggiato all'ottava sotto e sopra, producendo un effetto di iridescenza e di sospensione del tempo.

Francesco Zago riprende sei corali dell'*Orgelbüchlein*, partendo dalla trascrizione di György Kurtág, rielaborandoli in un'unica composizione senza soluzione di continuità. I brani scelti sono: *Nun komm' der Heiden Heiland* BWV 599, *Herr Christ, der ein'ge Gottes-Sohn* BWV 601, *Das alte Jahr vergangen ist* BWV 614, *Liebster Jesu, wir sind hier* BWV 633, *Alle Menschen müssen sterben* BWV 643, *Ach wie nichtig, ach wie flüchtig* BWV 644.

La chitarra elettrica e i dispositivi elettronici costituiscono l'universo poetico-religioso dei corali bachiani in un continuum coerente. In esso confluisce il materiale monodico e contrappuntistico dei corali, riordinato in un percorso che tiene conto dei misteri cristiani evocati dai testi.

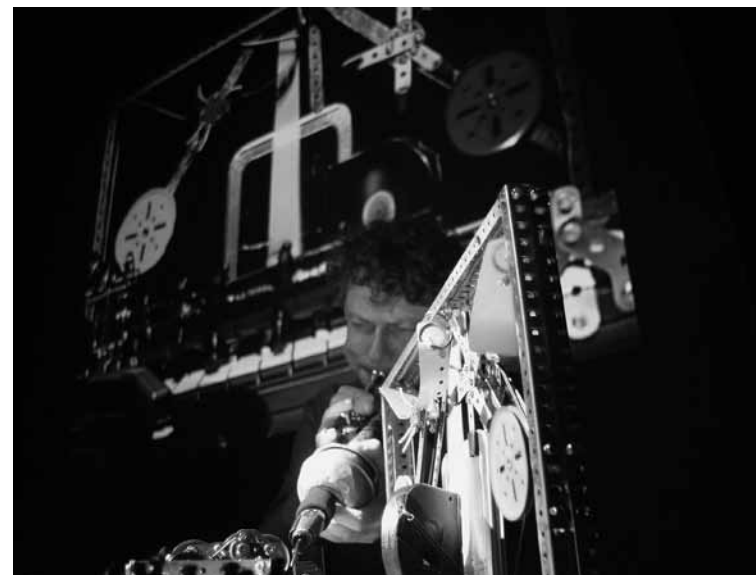
Nella seconda parte della serata, il francese Pierre Bastien si muoverà invece sul versante del teatro musicale in un modo inedito. Bastien rivisita gli spunti programmatici della musica concreta alle sue origini e la ripresenta sotto una veste chimerica e meccanica. La fonte sonora non è più un supporto fisso come il nastro magnetico ma il *Mecanium*, un'orchestra di automi musicali progettati da Bastien utilizzando ingranaggi meccanici, motori elettrici e parti di altri strumenti riciclati.

Al centro dell'estetica del musicista francese vi è la convinzione che la semplicità e la casualità controllata possano produrre vere forme sonore, da materiali umili si ricavano suoni inaspettati, e che mezzi tecnici ed espressivi limitati possano produrre invece risultati complessi.

Pierre Bastien arricchisce le sonorità del suo variegato strumentario di automi con improvvisazioni alla tromba e alle tastiere.

Il tutto viene presentato in forma di teatro, con l'utilizzo di mini-telecamere per proiettare su uno schermo dettagli ingranditi dei marchingegni. Lo spettatore viene così introdotto all'interno di un'immaginaria fabbrica di congegni, in cui i macchinari di taglia indefinibile eseguono ripetute e complesse operazioni per muovere gomene, far vibrare materiali di metallo, elastici e cartacei.

(A cura di San Fedele Musica)



Pierre Bastien, tromba
Foto di Herbert Gairhos

Francesco Zago

Francesco Zago è chitarrista, compositore e produttore. Insegna chitarra elettrica e improvvisazione presso la Civica Scuola di Musica di Milano. Dopo essersi diplomato in chitarra classica, si è specializzato nel repertorio contemporaneo. Dal 1993 al 1999 ha fatto parte del gruppo prog *The Night Watch*, pubblicando un CD (*Twilight*, 1997). Fra il 2005 e il 2014 ha pubblicato quattordici CD in qualità di compositore, chitarrista o produttore. Nel 2005 ha fondato, insieme a Marcello Marinone, l'etichetta discografica *AltrOck Productions*, per promuovere musiche non convenzionali. Nello stesso anno ha dato vita all'ensemble *Yugen*, che finora ha pubblicato quattro CD (*Labirinto d'acqua*, *Yugen plays Leddi, Iridule, Mirrors*). Altri progetti personali di Francesco Zago sono *Kurai* (2009) e *Empty Days*, quest'ultimo con la cantante americana Elaine Di Falco (2013). Con il sassofonista svizzero Markus Stauss ha fondato il duo di improvvisazione *Zauss*, pubblicando tre CD per l'etichetta *Fazzul Rec*. Nel 2012 è entrato a far parte degli *Stormy Six*, formazione storica del movimento *Rock in Opposition*, con cui ha pubblicato, insieme a Moni Ovadia, il CD/DVD *Benvenuti nel ghetto*. È chitarrista di *Not a Good Sign*, che ha debuttato per *AltrOck/Fading* con il suo primo CD nel giugno 2013. Dal 2008 collabora con l'ensemble elettrico *RepertorioZero*.

Pierre Bastien

Ammiratore di John Cage, Pierre Bastien debutta da giovane costruendo strumenti a partire da oggetti recuperati come giradischi, metronomi, piatti o pulegge. Ha studiato Lettere alla Sorbona e dal 1976 si dedica parallelamente alla musica, rimanendo influenzato da Bernard Vitel e Don Cherry. Ha collaborato con Bernard Puvost nel duo *Nu Creative Methods*. Dal 1977 suona con *Pascal Comelade* e *Bel Canto Orchestra*. Negli anni Settanta ha composto per diverse compagnie di danza, in particolare le musiche per il balletto *Tartine* del coreografo Dominique Bagouet. Ha suonato con altre formazioni quali *Operation Rhino* e *Effectifs de Profil*. Nel 1986 fonda ufficialmente la propria orchestra con il nome *Mecanium*, con nove macchine automatiche che suonano diversi strumenti come il liuto cinese, il bendir, il rebab marocchino, la kora e l'angklung senegalese, il saron giavanese, il koto giapponese e il mandolino jugoslavo. Il tutto viene completato da accompagnamenti improvvisati da Pierre Bastien alla tromba, al violino o al pianoforte. Negli anni Novanta il musicista aggiunge all'orchestra *Mecanium* altre 80 macchine-musiciste e si esibisce in numerose tournée, in diversi festival internazionali. Pierre Bastien ha collaborato con artisti come Robert Wyatt, Jac Berrocal, Jaki Liebezit,

Lukas Simonis, Klimperei, Pierrick Sorin e Issey Miyake. Le sue opere sono state pubblicate dalle etichette *Lowlands*, *Signature-Radio France*, *Rephlex*, *Tigersushi* e *Alga Marghen*. Ha conseguito un dottorato in letteratura francese del XVIII secolo, con una tesi sul pre-surrealista Raymond Roussel.

5

sabato 24 novembre 2018

ore 11.30

Pirelli HangarBicocca

Games, játékok, giochi



Concerto della Pasquinelli Young Orchestra
in Pirelli HangarBicocca, 20 novembre 2016
25° Festival Milano Musica. Foto di Marco Caselli Nirmal

Costruire con la Musica

PYO – Pasquinelli Young Orchestra

con "I Piccoli Musicisti Estensi"

Olivier Cuendet, direttore

Con la partecipazione di Carlo Taffuri

Direttore musicale PYO – Pasquinelli Young Orchestra

Concerto e workshop di giovani strumentisti

György Kurtág (1926), Olivier Cuendet (1953)

Játékok – Games (2016)

per ensemble

Prima esecuzione in Italia

L'esecuzione sarà preparata da due workshop
durante la Sesta Settimana del Sistema in Lombardia
nella sede di SONG onlus presso la Fondazione Pasquinelli

martedì 20 novembre, dalle ore 16.30 alle ore 18

Játékok nell'originale pianistico

con i giovani pianisti Irene Accardo, Pietro Aloï,
Riccardo Bisatti, Silvia Giliberto, Giorgio Lazzari, Erica Paganelli
delle classi di Maria Grazia Bellocchio ed Ettore Borri,
docenti ai Conservatori di Bergamo e Milano
a cura dei Maestri Bellocchio e Borri

mercoledì 21 novembre, dalle ore 16.30 alle ore 19

Dal pianoforte all'orchestra giovanile: la trascrizione di O. Cuendet

prova orchestrale

con i Maestri Cuendet e Taffuri

in coproduzione con

SONG
SISTEMA
LOMBARDIA

nell'ambito della "Sesta Settimana
del Sistema in Lombardia"
e del progetto di raccolta
di strumenti Costruire con la Musica

In collaborazione con

Pirelli HangarBicocca

La cosa più difficile (ma i bambini conoscono questa esperienza) è vivere la propria aggressività. Ma al tempo stesso l'aggressione diventa forma musicale.

György Kurtág



Concerto della Pasquinelli Young Orchestra in Pirelli HangarBicocca, 20 novembre 2016
Foto di Marco Caselli Nirmal

Játékok – Games (2016)

György Kurtág ha scritto gli *Játékok* per il pianoforte; ci sono ormai 10 volumi di questi pezzi brevi e così vari. Ne ho scelti 34 che ho orchestrato, variato, “vestito”, giocando con le varie tecniche, caratteri e forme usate da Kurtág. Ho provato ad essere nello stesso tempo fedele ed impertinente. Come i pezzi originali, queste versioni strumentali hanno anche uno scopo pedagogico, essendo uno studio ideale per la scrittura contemporanea per insieme.

«Fare musica significa fidarsi di se stesso sul momento. Questa fiducia fa sì che suonare musica diventi un atto creativo invece di essere solo riproduzione», afferma György Kurtág. Quest'atteggiamento è rimasto un'ispirazione fortissima per me, sia nel mio lavoro d'interprete sia in quello di arrangiatore e compositore.

Olivier Cuendet

Olivier Cuendet

Dopo gli studi di direzione d'orchestra all'Accademia di Santa Cecilia di Roma e alla Julliard School a New York, Olivier Cuendet ha svolto una carriera di direttore d'orchestra, lavorando con ensemble ed orchestre tra cui l'Ensemble InterContemporain, Orchestra della Fenice di Venezia, Philharmonie di Parigi, Stockholm e Oslo, Orchestra della Tonhalle di Zurigo, Klangforum Wien. Attualmente si dedica in particolare alla composizione e all'orchestrazione. Le sue opere e orchestrazioni sono state eseguite tra l'altro in Svizzera, Russia, Brasile, Italia e Ungheria. Il suo ultimo pezzo, *Foresta incantata* su un testo di Alessandro Baricco per due cori e tre percussionisti è stato eseguito alcuni mesi fa in prima assoluta al Festival di Lucerna. Olivier Cuendet ha collaborato spesso come direttore d'orchestra con György Kurtág e ha fatto vari arrangiamenti e orchestrazioni di suoi lavori, considerate da Kurtág stesso come nuove composizioni. Nel concerto inaugurale del Festival Milano Musica, la Filarmonica della Scala diretta da Gergely Madaras, presenta la sua versione di *Zwiegespräch* per sintetizzatore ed orchestra, con la partecipazione di György Kurtág jr come solista.

Pasquinelli Young Orchestra

Dedicata ai bambini dagli 8 ai 14 anni, la PYO – Pasquinelli Young Orchestra, ha esordito nel giugno 2013 nella Basilica di San Marco a Milano. Il complesso strumentale, che alterna organici di soli archi a quelli sinfonici, è intitolato al Maestro Francesco Pasquinelli, musicista e imprenditore scomparso nel 2011, in segno di riconoscenza verso la Fondazione Pasquinelli, primo partner del Sistema in Lombardia. Esegue musiche tratte dal repertorio classico e popolare, scelte per la loro particolare affinità al cammino e alla crescita dei musicisti in erba. Sono ormai diversi i concerti della PYO in questi anni, specialmente in Lombardia, a Cremona, Robecco, Arcisate, e più volte al Teatro Dal Verme e nella Sala Verdi del Conservatorio di Milano. È stata inoltre presente nella rassegna “Un Vivaio musicale per Expo” con serate a Busto Arsizio e Mantova e ha suonato con i complessi di Superar Suisse al LAC di Lugano. Nel 2015 ha realizzato concerti e gemellaggi con i ragazzi di Sistema England e dell'orchestra Kaposoka (Angola) e con quelli del Sistema Canada a Toronto. Alcuni componenti hanno partecipato al “Side By Side” organizzato da El Sistema Sweden a Göteborg. Principale obiettivo della PYO è quello di dare esperienza ai bambini provenienti

dai Nuclei, divenendo così una realtà di crescita per centinaia di piccoli musicisti che si accostano alla musica in vari modi: educativo, emotivo e professionale. Sin dall'avvio, il coordinatore musicale è Carlo Taffuri.

*Quanto più invecchio, tanto più vedo in modo
chiaro: tutta la mia vita forma un'unità. Monteverdi
ne fa parte quanto Bartók o Webern. [...] Uno dei
miei primi obiettivi da compositore è stato quello
di creare un'unità di queste influenze disparate.*
György Kurtág

**Catalogo delle opere
di György Kurtág**



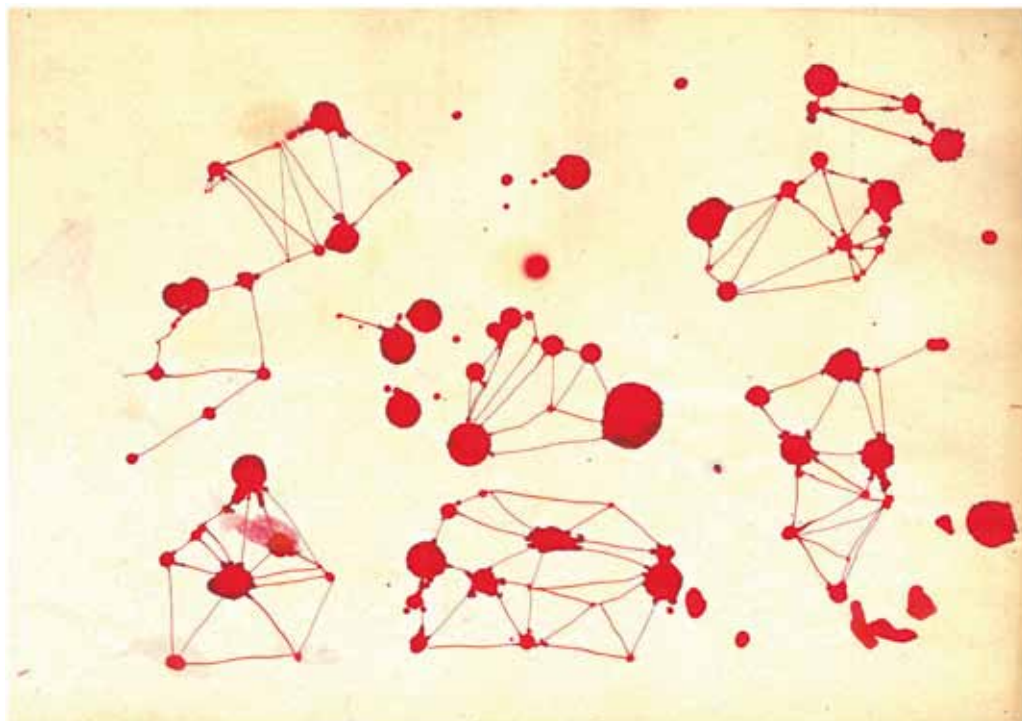
György Kurtág. Fondazione Paul Sacher, Basilea

- 1950 **Klárások (Perline)**
su poesia di Attila József
per coro misto
- 1951 **Suite**
per pianoforte a quattro mani
- 1954 **Concerto per viola e orchestra**
- 1959 **Quartetto d'archi**, op. 1
Quintetto per fiati, op. 2
- 1960 **Otto pezzi per pianoforte**, op. 3
- 1961 **Otto duetti**, op. 4
per violino e cimbalom
Jelek (Segni), op. 5
per viola sola
- 1968 **Bornemisza Péter mondásai
(I detti di Péter Bornemisza)**, op. 7
concerto per soprano e pianoforte
- 1969 **Egy téli alkony emlékére
(In ricordo di un tramonto invernale)**, op. 8
su poesie di Pál Gulyás
per soprano, violino e cimbalom
- 1970 **Quattro capricci**, op. 9
su poesie di István Bálint
per soprano ed ensemble
- 1971 **24 antiphonae**, op. 10 (incompiuto)
per orchestra
- 1973 **Szálkák (Schegge)**, op. 6c
per cimbalom
- 1974 **Elő-játékok (Pre-Giochi)**
19 pezzi per pianoforte
- 1975 **Quattro canzoni su poesie
di János Pilinszky**, op. 11
per baritono ed ensemble
**Eszká-émlékszaj
(S. K. Rumore di ricordo)**, op. 12
sette canzoni su poesie di Dezső Tandori
per soprano e violino
György Zilcz in memoriam
per quintetto d'ottoni
- 1976 **Nove pezzi**
per due chitarre
Trascrizioni da Machaut a J. S. Bach
per pianoforte (a quattro e a sei mani)
e per due pianoforti
- 1978 **Szálkák (Schegge)**, op. 6c
per pianoforte
- Hommage à Mihály András**, op. 13
per quartetto d'archi
A kis csáva (Il piccolo impiccio), op. 15b
per chitarra, ottavino e trombone
Sei pezzi
per trombone e pianoforte
- 1979 **Herdecker Eurythmie**, op. 14a-c
per flauto, violino, recitante e lira-tenore
Tre pezzi, op. 14e
per violino e pianoforte
Omaggio a Luigi Nono, op. 16
Sei cori da poesie di Anna Achmatova
e Rimma Daloš per coro misto
Játékok I-IV (Giochi I-IV)
182 brani per pianoforte (a due
e a quattro mani) e due pianoforti
- 1980 **Послания покойной Р. В. Трусовой
(Messaggi della defunta Signorina
R. V. Trussova)**, op. 17
21 poesie di Rimma Daloš
per soprano ed ensemble
- 1981 **Bagatelle**, op. 14d
per flauto, contrabbasso e pianoforte
- 1982 **Сцены из романа
(Scene da un romanzo)**, op. 19
15 canzoni su poesie di Rimma Daloš
per soprano, violino, contrabbasso e cimbalom
**József Attila-töredékek
(Attila József-fragmenti)**, op. 20
per soprano solo
Concerto per pianoforte e orchestra,
op. 21 (incompiuto)
Sette canzoni, op. 22
su poesie di Amy Károlyi
e un haiku di Kobayashi Issa
per soprano e cimbalom
**Nyolc kórus Tandori Dezső verseire
(Otto cori su poesie di Dezső Tandori)**, op. 23
per coro misto
Tredici pezzi da Giochi
per due cimbalom
- 1986 **Három dal Pilinszky János verseire
(Tre canzoni su poesie di János Pilinszky)**,
op. 11a
per baritono e pianoforte
**Kafka-Fragmente
(Frammenti da Kafka)**, op. 24
su voci di diario e lettere di Franz Kafka
per soprano e violino

	Requiem po druhu <i>(Requiem per l'amato)</i> , op. 26 su poesie di Rimma Daloš per soprano e pianoforte		Rückblick. Altes und Neues für vier Spieler. <i>Hommage à Stockhausen (Retrospezione.</i> Vecchio e Nuovo per quattro esecutori) per tromba, contrabbasso, pianoforte e altri strumenti a tastiera
1987	Három régi felirat <i>(Tre antiche iscrizioni)</i> , op. 25 su testi popolari per soprano e pianoforte	1993	Játékok VI (Giochi VI) 43 pezzi per pianoforte
1988	...quasi una fantasia... , op. 27 No. 1 per pianoforte e gruppi di strumenti spazializzati	1994	Песни уныния и печали <i>(Canzoni di disperazione e di dolore)</i> , op. 18 su poesie di autori russi per doppio coro misto e strumenti
1989	Grabstein für Stephan <i>(Pietra tombale per Stephan)</i> , op. 15c per chitarra e gruppi di strumenti spazializzati		ΣΤΗΛΗ (Stele) , op. 33 per grande orchestra
	Officium breve in memoriam Andrea Szervánszky , op. 28 per quartetto d'archi	1996	Üzenetek zenekarra <i>(Messaggi per orchestra)</i> , op. 34 Tre pezzi per clarinetto e cimbalom , op. 38 Tre altri pezzi per clarinetto e cimbalom , op. 38a
	Hölderlin: An... , op. 29 per tenore e pianoforte	1997	Hölderlin Gesänge (Canzoni di Hölderlin) , op. 35 per baritono solo (e strumenti)
	Ligatura-Message to Frances-Marie <i>(The Answered-Unanswered Question)</i> , op. 31b per due violoncelli, due violini e celesta, spazializzati	1998	...pas à pas – nulle part... , op. 36 su poesie di Samuel Beckett per baritono, percussioni e trio d'archi
1990	Hommage à R. Sch. , op. 15d per clarinetto (e tamburo basso), viola e pianoforte	1999	Einige Sätze aus den Sudelbüchern Georg Friedrich Lichtenbergs , op. 37a per soprano e contrabbasso
	Op. 27 No. 2 Doppio concerto per pianoforte, violoncello e due ensemble da camera spazializzati		Jelenetek (Scene) , op. 39 (inedito) per flauto solo
	Siklós István tolmácsolásában Beckett Samuel üzeni Monyók Ildikóval: Mi is a szó? (Samuel Beckett comunica con Ildikó Monyók avendo István Siklós come interprete: Qual è la parola) , op. 30a per recitante e pianoforte verticale		Esterházy Péter: Fancsikó és Pinta (Tördékek) (Bevezetés a szépéneklés művészetébe I.) (Péter Esterházy: Fancsikó e Pinta (Frammenti) (Introduzione in arte del belcanto I) , op. 40 (inedito) per soprano e pianoforte (o celesta)
	Játékok V (Giochi V) 40 pezzi per pianoforte		Aus der Ferne V. Alfred Schlee in memoriam (Da lontano V) (inedito) per quartetto d'archi
	Lajka-émlék (Ricordo di Lajka) (composto con György Kurtág jr.) per nastro magnetico		Zwiegespräch (Dialogo) (composto con György Kurtág jr.) per quartetto d'archi e sintetizzatore
1991	Samuel Beckett: What is the Word , op. 30b per recitante, cinque cantanti e gruppi da camera spazializzati	2000	Új üzenetek zenekarra (New messages) , op. 34 per orchestra
	Aus der Ferne III. Alfred Schlee zum 90. Geburtstag (Da lontano. Al 90° compleanno di Alfred Schlee) per quartetto d'archi	2002	"A százévesnek" (Per il centenario) Hommage à Takács Jenő 100 per orchestra d'archi
1992	Életút (Il cerchio della vita) , op. 32 per due pianoforti e due corni di bassetto (il secondo pianoforte è scordato di un quarto di tono)		Játékok VII (Giochi VII) 33 pezzi per pianoforte

2003	...concertante... , op. 42 per violino, viola e orchestra	2013	...couple égyptien vers l'inconnu... per pianoforte
2004	Hipartita , op. 43 (inedito) per violino solo	2014	Zwiegespräch (Dialogo) (insieme con György Kurtág jr.) per orchestra e sintetizzatore (orchestrazione di Olivier Cuendet) Jelek, játékok és üzenetek (Segni, giochi e messaggi) 16 pezzi per violino solo Sinfonia breve – in memoriam Márta Fried per orchestra d'archi
2005	Six Moments musicaux , op. 44 per quartetto d'archi		Jelek, játékok és üzenetek (Segni, giochi e messaggi) 16 pezzi per oboe, corno inglese e altri strumenti
	Hommage à Jacob Obrecht per quartetto d'archi		Jelek, játékok és üzenetek (Segni, giochi e messaggi) 16 pezzi per clarinetto, clarinetto basso e altri strumenti
	Játékok VIII (Giochi VIII) 16 pezzi per pianoforte a quattro mani e due pianoforti	2015	Petite musique solennelle – en hommage à Pierre Boulez 90 per orchestra
	Jelek, játékok és üzenetek (Segni, giochi e messaggi) 23 pezzi per viola sola	2016	Játékok / Games (Giochi) per orchestra (orchestrazione di Olivier Cuendet)
2006	Jelek, játékok és üzenetek (Segni, giochi e messaggi) 16 pezzi per violoncello solo (e altri strumenti)	2017	Samuel Beckett: Fin de partie – scènes et monologues, opéra en un acte per quattro cantanti e orchestra
	Jelek, játékok és üzenetek (Segni, giochi e messaggi) 5 pezzi per contrabbasso solo		
	Jelek, játékok és üzenetek (Segni, giochi e messaggi) 11 pezzi per trio d'archi		
2007	Triptic , op. 45 (inedito) 3 pezzi per due violini		
2008	Анна Ахматова: Четыре стихотворения (Quattro poesie di Anna Achmatova) , op. 41 per soprano ed ensemble da camera		
	Colindá-Baladä , op. 46 su testi popolari rumeni per tenore solo, doppio coro misto ed ensemble		
2009	Játékok IX (Giochi IX) 25 pezzi per pianoforte		
2010	Sette Corali di Bach (trascrizioni) per pianoforte a quattro mani		
2011	Brefs messages , op. 47 per ensemble da camera		
	Secreta – Gyászzene Dobszay László emlékezetére (Musica funebre per la memoria di László Dobszay) (inedito) per quartetto d'archi		

I lavori sono ordinati cronologicamente
in base alla data ultima di composizione
e indipendentemente dalle successive revisioni.



Disegno di György Kurtág,
Fondazione Paul Sacher, Basilea

Indice

- 15 György Kurtág, Ascoltando Beckett
di Cecilia Balestra
- 17 Nota su György Kurtág (e Samuel Beckett)
di Marco Mazzolini
- 21 György Kurtág, Segni, giochi e messaggi
di Heidi Zimmermann
- 23 György Kurtág, un'introduzione
di Philippe Albèra
- 27 «Más idok, mas emberek»
Intervista di Angela Ida De Benedictis e Veniero Rizzardi
- 59 **Programma generale**
- What is the Word**
Concerti sinfonici e cameristici, musica elettronica
- 71 Concerto 1. Testo di Gianluigi Mattiotti
- 77 Concerto 2. Testo di Gianluigi Mattiotti
- 83 Concerto 3. Testo di Gianluigi Mattiotti
- 89 Concerto 4. Testo di Gianluigi Mattiotti
- 99 Concerto 5. Testi di Gianluigi Mattiotti e Piero Rattalino
- 107 Concerto 6. Testo di Paolo Petazzi
- 119 *Samuel Beckett: Fin de partie*
Scènes et monologues. Opéra en un acte
- 129 Concerto 7. Testo di Gianluigi Mattiotti
- 141 Concerto 8. Testo di Paolo Petazzi
- 149 Concerto Accademia Teatro alla Scala. Testo di Giuseppe Califano
- 153 Concerto 9. Testo di Gianluigi Mattiotti
- 159 Concerto 10. Testo di Gianluigi Mattiotti
- Games, játékok, giochi**
Scatole sonore, strumenti meccanici, teatro musicale,
circo contemporaneo e giovani musicisti.
- 171 Una lezione di György Kurtág
di György Kurtág
- 179 I. Anteprima. Secret Public
Scatole sonore in spazi urbani
- 183 II. Il Teatro della voce
Testo di Gabriele Manca
- 189 III. Dall'alto. Drame musicale circense
Testo di Riccardo Nova e Quattrox4
- 193 IV. Concerto Orchestra Mecanium ed elettronica
Testo a cura di San Fedele Musica
- 197 V. Concerto e workshop *Játékok*
Testo di Olivier Cuendet
- 201 **Catalogo delle opere di György Kurtág**

Le fotografie, i disegni, i manoscritti alle pagine 11, 12-13, 14, 18, 22, 24, 26, 56, 74-75, 76, 80-81, 82, 88, 96-97, 98, 110-111, 112, 120-127, 128, 138, 145, 164, 168, 170, 172-173, 174, 176, 186-187, 188 sono esposti nella mostra *György Kurtág. Segni, giochi, messaggi* (Ridotto dei Palchi "A. Toscanini", Teatro alla Scala dal 21/10 al 26/11/2018) a cura di Heidi Zimmermann, Cecilia Balestra e Franco Pulcini. Produzione Teatro alla Scala, in collaborazione con Fondazione Paul Sacher, Basilea e Milano Musica.

Edizioni del Teatro alla Scala

Ufficio Edizioni del Teatro alla Scala

Direttore editoriale
Franco Pulcini

Il volume è a cura di
Cecilia Balestra
Marco Mazzolini

con la collaborazione di
Péter Halász
Tünde Mózés-Szitha
Heidi Zimmermann

Redazione
Anna Paniale
Giancarlo Di Marco

Progetto grafico
Studio Cerri
con *Andrea Puppa*

Siamo disponibili a regolare eventuali diritti di riproduzione per quelle immagini per cui non sia stato possibile reperire la fonte.



FILARMONICA DELLA SCALA

18 Stagione
19

Concerti al Teatro alla Scala

Lunedì 12 novembre 2018

Inaugurazione

Riccardo Chailly

Maxim Vengerov, violino

Lunedì 4 febbraio 2019

**Orchestra del
Teatro Mariinskij**
Valery Gergiev

Lunedì 11 marzo 2019

Edward Gardner
Igor Levit, pianoforte

Lunedì 25 marzo 2019

Mirga Gražinytė-Tyla
Sol Gabetta, violoncello

Lunedì 1 aprile 2019

Fabio Luisi

Lunedì 15 aprile 2019

Myung-Whun Chung
Sergey Khachatryan, violino

Lunedì 29 aprile 2019

Riccardo Chailly
Emmanuel Tjeknavorian, violino

Lunedì 13 maggio 2019

Daniele Gatti

Lunedì 27 maggio 2019

Michele Mariotti
Arcadi Volodos, pianoforte

Domenica 13 ottobre 2019

Daniel Harding
Isabelle Faust, violino

Abbonamenti

biglietteria@filarmonica.it

tel. +39 02 72023671

www.filarmonica.it



MAIN PARTNER



La Francia in Scena

institutfrancais.it

10 maggio
26 novembre

2018



La Francia in scena è la stagione artistica dell'Institut français Italia, è realizzata su iniziativa dell'Ambasciata di Francia in Italia, con il sostegno dell'Institut français e del Ministère de la Culture e della Fondazione Nuovi Mecenati.

90 proposte artistiche, 5 progetti espositivi, per un totale di 218 date in 31 città italiane, da maggio a novembre 2018.

Scopri il programma su institutfrancais.it

un'iniziativa

con il sostegno



facebook.com/IFItalia | twitter.com/IF_Italia | [#FranciainScena](https://twitter.com/IF_Italia)

nu
o.vi

me
cen
ati

FONDAZIONE
FRANCO-ITALIANA
PER LA CREAZIONE
CONTEMPORANEA

SANOFI

TOTAL

autostrade//per l'Italia

ALTRAN

EDISON

CRÉDIT AGRICOLE
CARIPARMA | FRIULADRIA | CARISPEZIA

Brioni

La Fondazione Nuovi Mecenati sostiene La Francia in Scena

Creata nel 2005, la Fondazione Nuovi Mecenati ha come missione di rafforzare le relazioni culturali franco-italiane nell'ambito della creazione contemporanea. Ne fanno parte aziende di diversi settori e di rilevanza internazionale che, in collaborazione con l'Ambasciata di Francia, sostengono la circolazione delle opere e degli artisti francesi sul territorio italiano, e partecipano anche a progetti di coproduzione e di diffusione.

Il sostegno finanziario è dato alle istituzioni culturali, pubbliche o private, italiane e francesi per progetti che implicino artisti, noti o emergenti, capaci di dare un contributo significativo nella scena culturale. La Fondazione opera nei settori della musica, della danza, del teatro, del circo, delle arti di strada, del cinema, delle arti visive, ma anche delle manifestazioni letterarie e dei dibattiti intellettuali.

La Fondazione Nuovi Mecenati è dotata di personalità giuridica di diritto privato, riconosciuta di utilità pubblica e non ha finalità di lucro. Il Consiglio di Amministrazione, composto dal suo Presidente, Ludovico Ortona, dai dirigenti delle aziende sostenitrici e dell'Ambasciatore di Francia in Italia, Christian Masset, si riunisce due volte l'anno per sostenere i progetti selezionati dal comitato artistico.

www.nuovimecenati.org

Se sei seduto qui è perché conosci il valore della musica.
SONG Onlus porta la musica dove non c'è.

Perché un bambino che suona e canta sarà un adulto migliore.



**FARE MUSICA
DÀ UNA MARCIA
IN PIÙ!**

©Vasco Dell'oro



**Sostieni
la missione di SONG**

Inquadra il QR code
e scopri come aiutarci

www.sistemalombardia.eu



SONG_{onlus}
SISTEMA
L O M B A R D I A

GREY

**LA VEDI
LA VIVI
LA VERDI**



laVerdi

**FONDAZIONE ORCHESTRA SINFONICA
E CORO SINFONICO DI MILANO
GIUSEPPE VERDI**

CAMPAGNA ABBONAMENTI STAGIONE 2018/19

AUDITORIUM DI MILANO FONDAZIONE CARIPLO - LARGO MAHLER
laverdi.org

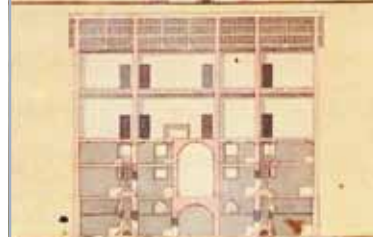


if
you think the show think
italiafestival
since 1987

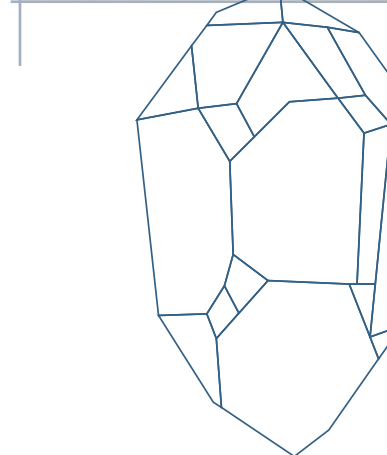
italiafestival.it



Investire in iniziative progettuali per contribuire a migliorare la qualità della vita



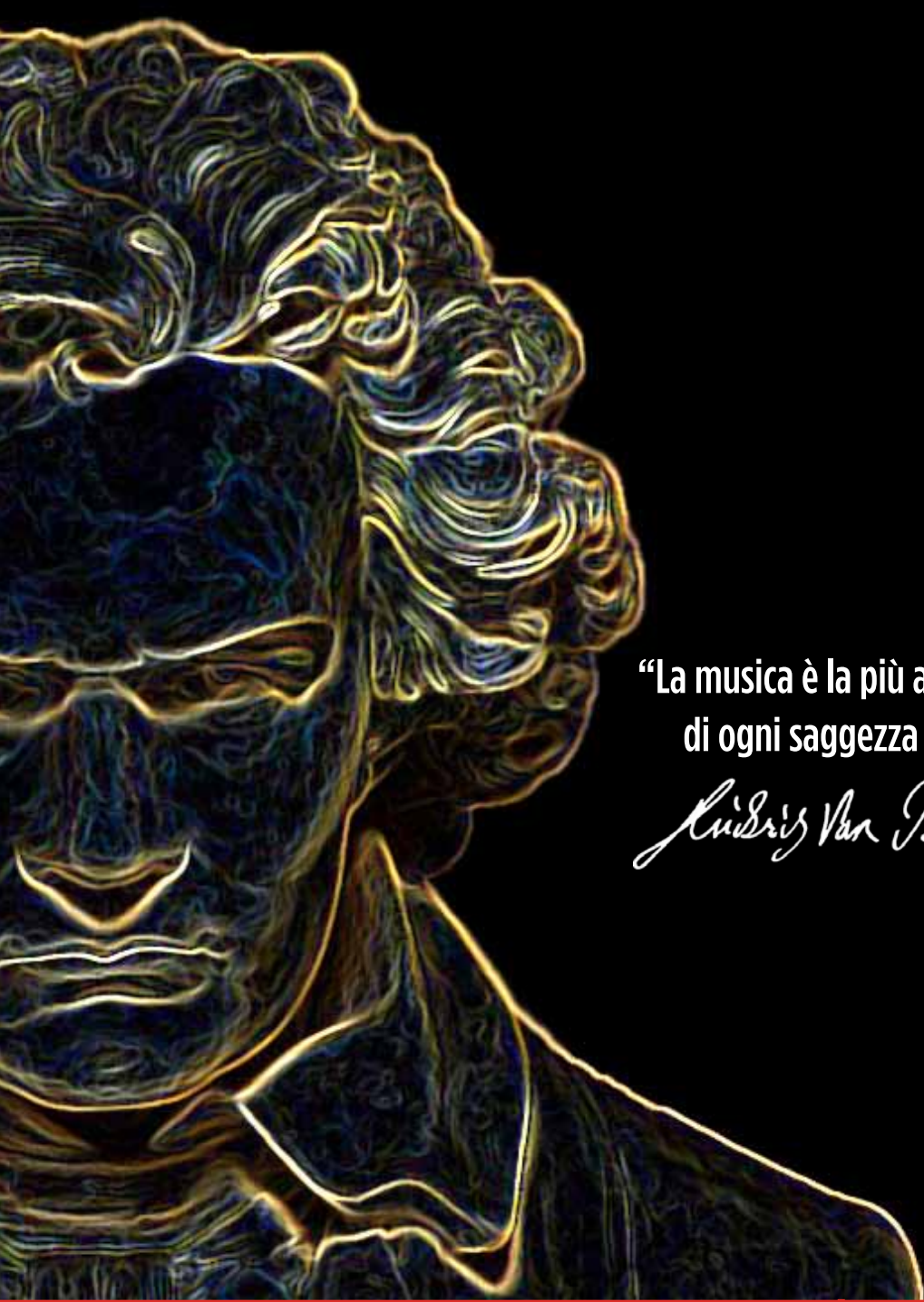
La Fondazione Banca del Monte di Lombardia è una Fondazione di origine bancaria, sorta nel luglio 1992 a seguito dello scorporo dell'attività bancaria conferita nella "Banca del Monte di Lombardia S.p.A.". La Fondazione eroga contributi esclusivamente a favore di enti pubblici ed enti privati, senza scopo di lucro e sul territorio lombardo, che perseguono un interesse pubblico, sostenendo iniziative e progetti inerenti i settori del Volontariato Filantropia e Beneficenza, dell'Educazione Istruzione e Formazione, dello Sviluppo Locale ed Edilizia Popolare Locale, dell'Arte Attività e Beni Culturali, nonché della Ricerca Scientifica e Tecnologica, della Protezione e Qualità Ambientale, e della Salute Pubblica Medicina Preventiva e Riabilitativa. Perseguendo esclusivamente scopi di utilità sociale e di promozione dello sviluppo economico opera con la funzione, diretta o mediata, di far crescere la società civile, di prevenire, correggere e migliorare aspetti specifici della realtà sociale, di affrontare bisogni emergenti della vita comunitaria.



Aldo Poli
Presidente della
Fondazione
Banca del Monte
di Lombardia



**FONDAZIONE
BANCA DEL MONTE
DI LOMBARDIA**



Samuel Beckett: Fin de partie

“La musica è la più alta rivelazione di ogni saggezza e filosofia”

Ludwig Van Beethoven

Cast

Niccolò Castiglioni
Pascal Dusapin
Daniele Ghisi
Olga Neuwirth
Riccardo Nova
Marco Stroppa
László Vidovszky

CLASSICA HD
MUSICA PER
I TUOI OCCHI



solo su canale
SKY 136

mondoclassica.it

[f](#) [t](#)
[@classicahd](#)
[i](#) [v](#)



RICORDI



Editio Musica Budapest
A Universal Music Publishing Classical Company



art: gianluca.bottazzo@gmail.com



CONTAINERLAB
ASSOCIATION

Brand for the Italian Art



Container Lab Association, nata nel 2014 grazie alla passione e all'esperienza ventennale dei soci fondatori, è un'associazione culturale che ha come scopo la promozione e la valorizzazione dei linguaggi e delle poetiche degli artisti contemporanei, anche giovani e in via di affermazione, di particolare sensibilità, capacità e la cui ricerca si definisce per la qualità del fare e l'attualità delle suggestioni.

Le attività di Container Lab Association vertono principalmente nell'organizzazione di mostre d'arte, progetti museali, nel regesto e nell'archiviazione delle opere degli artisti, la collaborazione con enti pubblici e gallerie private per la realizzazione di esposizioni che abbiano, non solo finalità economiche, ma anche di incentivazione e valorizzazione culturale di percorsi singoli e collettivi.

Il campo d'azione Container Lab Association parte dalla propria sede espositiva di Chiasso per estendersi al resto del territorio elvetico, in Italia e in altre sedi e luoghi a livello internazionale.

Container Lab Association
Via Soldini, 12 – 6830 – CHIASSO – CH / Nova Milanese - MB
www.containerlab.eu - info@containerlab.eu

LA GRANDE MUSICA È PER TUTTI



12 numeri a soli 90 euro
oppure 24 numeri € 160



ogni anno **12** numeri e **24** cd
(12 cd inediti + 12 cd in download)

don't miss

*non perdere
questa occasione
abbonati oggi*

amadeusonline.net • telefono 02 252007200

Valle dell'Acate Sette terre per sette vini



*'Messages in a bottle'
Raggiungono le persone meglio delle parole*



VALLE DELL'ACATE

Contrada Bidini - 97011 Acate (Rg) - ITALIA
www.valledellacate.it • info@valledellacate.it

valle.dellacate pages/Valle-dell'Acate VdaWinery

Milano Musica
proud supporter of



Music Fund ripara gli strumenti e li invia nei paesi in via di sviluppo o nelle zone di conflitto. Inoltre, Music Fund assicura la loro manutenzione in loco promuovendo laboratori di liuteria e workshop di formazione per la riparazione degli strumenti. Scegli di aiutarci, con il dono di un tuo strumento o con un contributo.

info@musicfund.eu
costruireconlamusica@milanomusica.org

MILANO MUSICA
ASSOCIAZIONE PER LA MUSICA CONTEMPORANEA



C.N.A. Impresensibile
Associazione di Promozione Sociale



VALLE DELL'ACATE
Vini di Sicilia

Finito di stampare nel mese di ottobre 2018
presso Pinelli Printing Srl

© Copyright 2018, Teatro alla Scala

Prezzo del volume € 10,00 (IVA inclusa)

